

René Desjardins

MEMOIRE DE MAITRISE

REFLEXIONS SUR L'ART

Travail présenté aux  
Pères Julien Naud et Gilles Lano

Université du Québec  
Trois-Rivières

Année académique 1969-70

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

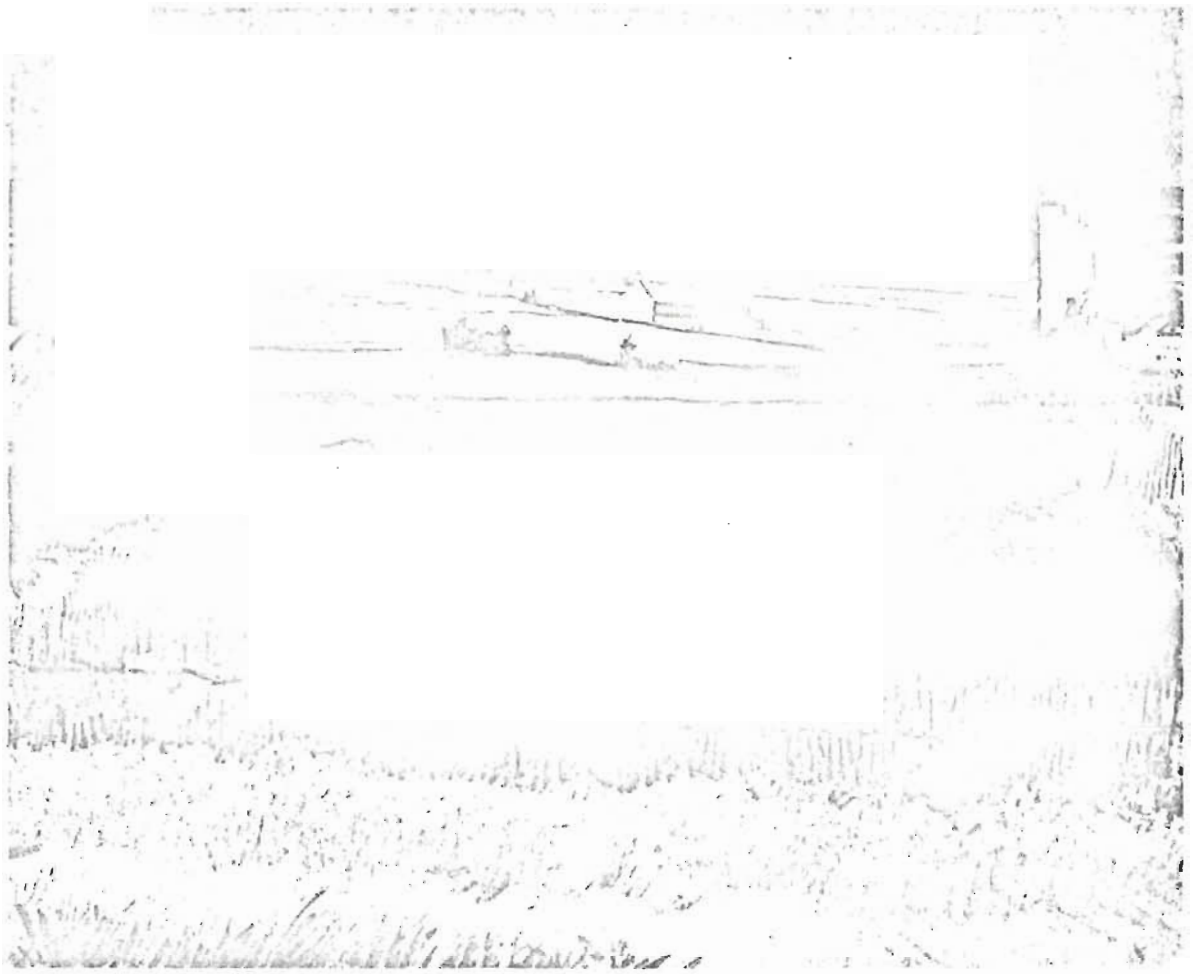
## TABLE DES MATIERES

Bibliographie.....	III
Avertissement.....	V
Introduction.....	1
Chapitre I: La rencontre esthétique.....	4
Chapitre II: L'émotion brute..... L'émotion esthétique	8
Chapitre III: La beauté.....	12
Chapitre IV: Art: langage.....	20
Chapitre V: Art non-figuratif.....	27
Chapitre VI: Art: reflet d'une société.....	32
Chapitre VII: Art mondial.....	36
Chapitre VIII: Art métaphysique.....	40
Chapitre IX: Art scandaleux.....	44
Conclusion.....	50

## BIBLIOGRAPHIE

01. ONIMUS, Jean; Réflexion sur l'art, Desclée de Brouwer, 1964.
02. ONIMUS, Jean, L'art et la vie, Coll. "Je suis, je crois", Librairie Fayard, Paris, 1966.
03. LACROIX, Jean, L'Echec, P.U.F., Paris, 1965.
04. MALRAUX, André, Le musée imaginaire, Coll. "Idées-art", Gallimard, 1965.
05. FRAYSSINET, Pierre, Le sport parmi les Beaux-Arts, Ed. Arts et voyages, 1968.
06. BOULEY, Pierre, Penser la musique d'aujourd'hui, Bibliothèque Mé , Ed. Gonthier, 1963.
07. LE CORBUSIER, Le Modulor, Ed. de l'Architecture d'aujourd'hui, 1946.
08. GENET, Jean, L'atelier d'Alberto Giacometti.
09. HUISMAN, Denis, L'Esthétique, P.U.F., Coll. "Que sais-je?", 1967, no 635.
10. SCHUWER, Camille, Les deux sens de l'art, P.U.F., Coll. "Initiation philosophique", 1962.
11. RILKE, Rainer-Maria, Lettres à un jeune poète, Grasset, 1967.
12. MULLER, J.-Emile, L'art moderne, Coll. "Livre de poche", 1963.
13. HUYGHE, René, Les Puissances de l'image, Flammarion, 1965.
14. SCHOTT, Rolf, Michelangelo, London, Thames and Hudson, 1965.
15. MULLER, J.-Emile, L'art au XXe siècle, Coll. "Livre de poche", 1967.
16. COCTEAU, Jean, Opium, Ed. Stock.

17. MARCEL, Gabriel, La dignité humaine, Ed. Aubier Montaines, 1964.
18. LAYNER, Suzanne, Philosophical Sketches.
19. NIETZSCHE, Friedrich, Ainsi parlait Zarathoustra, Coll. "Livres de poche".
20. NIETZSCHE, Friedrich, The Birth of Tragedy et The Case of Wagner, Vintage Books, New-York, 1967.
21. KAUFMANN, Walter, Nietzsche, philosopher, psychologist, Antichrist, Vintage Books, 3e éd., New-York, 1968.
22. LANE, Gilles, Notre monde apparent, Coll. "Essais pour notre temps", D.D.B., Montréal, 1969.



Vincent Van Gogh. 1853-1890

Les Moissons. 1888

Huile sur toile. 72 1/2 x 92 cm

Musée Stedelijk, Fondation Vincent Van Gogh, Amsterdam

### AVERTISSEMENT

Ce travail n'a aucunement pour but de prouver quelque théorie artistique, ni de faire une histoire de l'art, en reliant ou dissociant l'art d'une époque à l'art d'une autre époque. Je veux simplement, à l'occasion de ce mémoire de maîtrise, rédiger mes réflexions personnelles sur l'art et parler en deuxième partie de l'art du XXe siècle.

Je me refuse à faire un travail dit scientifique au sens où cela implique une prétention de Vérité avec un grand V ; je n'ai absolument pas l'intention de prouver quelque chose. Il me faudrait alors préparer une argumentation dite solide, présentée dans un ordre très précis qui, lentement, amènerait le lecteur (ou plus précisément tenterait le plus discrètement possible de forcer le lecteur) à admettre ce que l'on croit être la vérité sur le sujet choisi. Ceci se fait habituellement avec le plus de citations possibles pour appuyer la faible personne qu'est l'élève et en répondant à l'avance aux objections que les lecteurs, c'est-à-dire les professeurs, pourraient amener, afin de montrer que l'on a pensé à tout.

Il faut naturellement aussi un plan très ingénieux pour que l'échafaudage de l'argumentation soit à toute épreuve, et sui-

vre une méthode bien précise, choisie à l'avance. Et comme un tel travail est finalement l'opinion de l'élève et de plusieurs doctes personnes, il n'osera pas parler en son nom propre, mais notera aussi la présence de ces intouchables personnes en utilisant tout humblement le "nous" de circonstance.

Mais voilà malheureusement que moi, René Desjardins, je n'ai aucunement l'intention de faire un tel travail, parce que, bien que je n'aie, en soi, rien à reprocher à ce genre de travail que l'on qualifie de scientifique, pour moi, ce travail est impossible; ce serait de la prostitution... or... donc...

Les opinions formulées sont celles que je me suis faites après avoir réfléchi à certains aspects qui, en art, me feraient problèmes - il y aura aussi probablement des problèmes que je ne saurai résoudre. Mes opinions sont personnelles et n'ont pas la prétention d'être les meilleures, ou plutôt si, elles le sont... pour moi; et c'est ce qui importe. Je n'ai aucunement l'intention de convaincre quelqu'un.

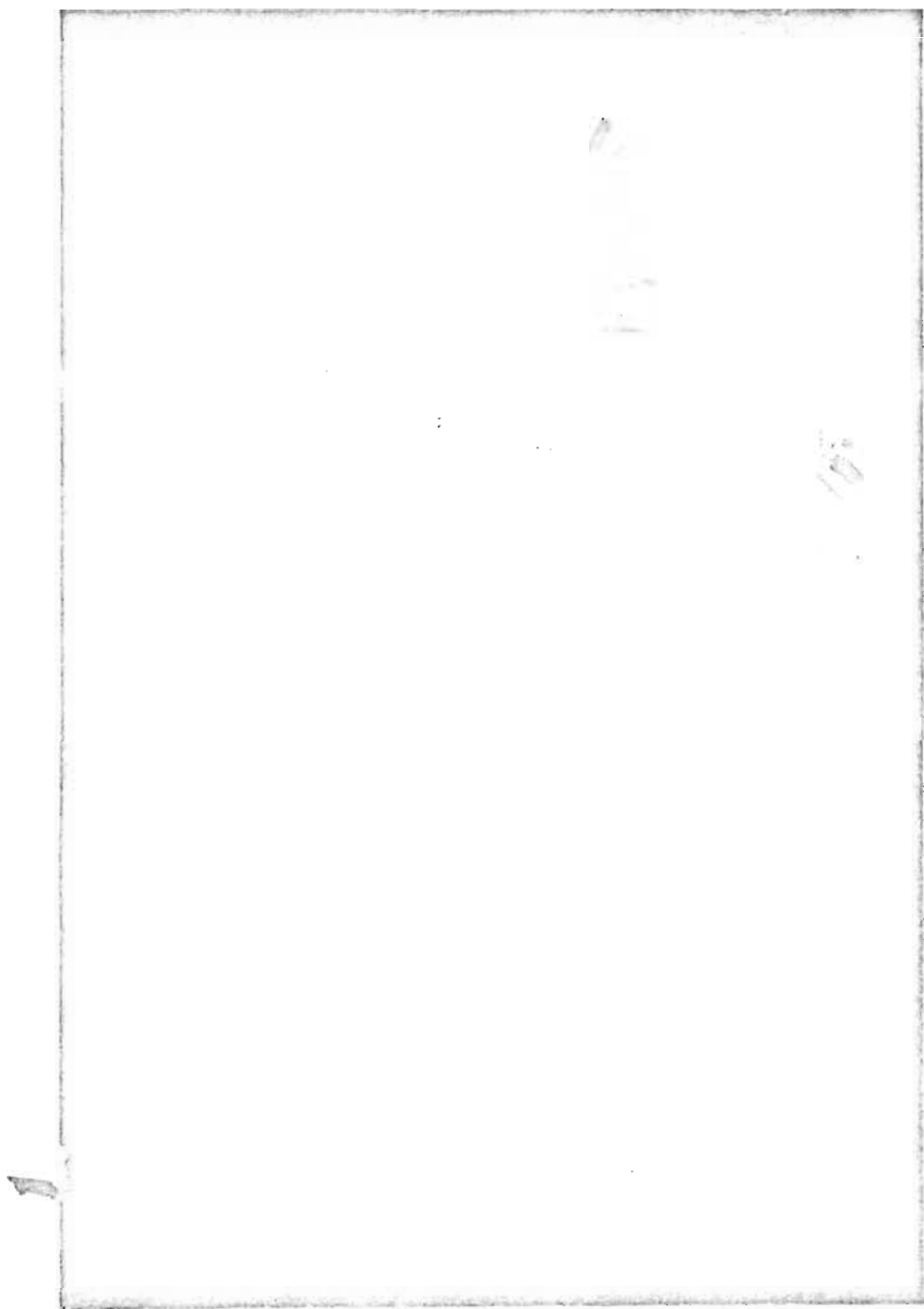
Quant à la méthode à suivre, je dirais plutôt que c'est elle qui va me suivre, c'est-à-dire que je veux écrire au fur et à mesure mes réflexions sur certains problèmes concernant l'art.

N'allez donc pas me reprocher que tel problème aurait dû être traité avant celui-ci ou que tel autre a été oublié; je vous répondrai ce que je viens d'écrire: "Je veux écrire au fur

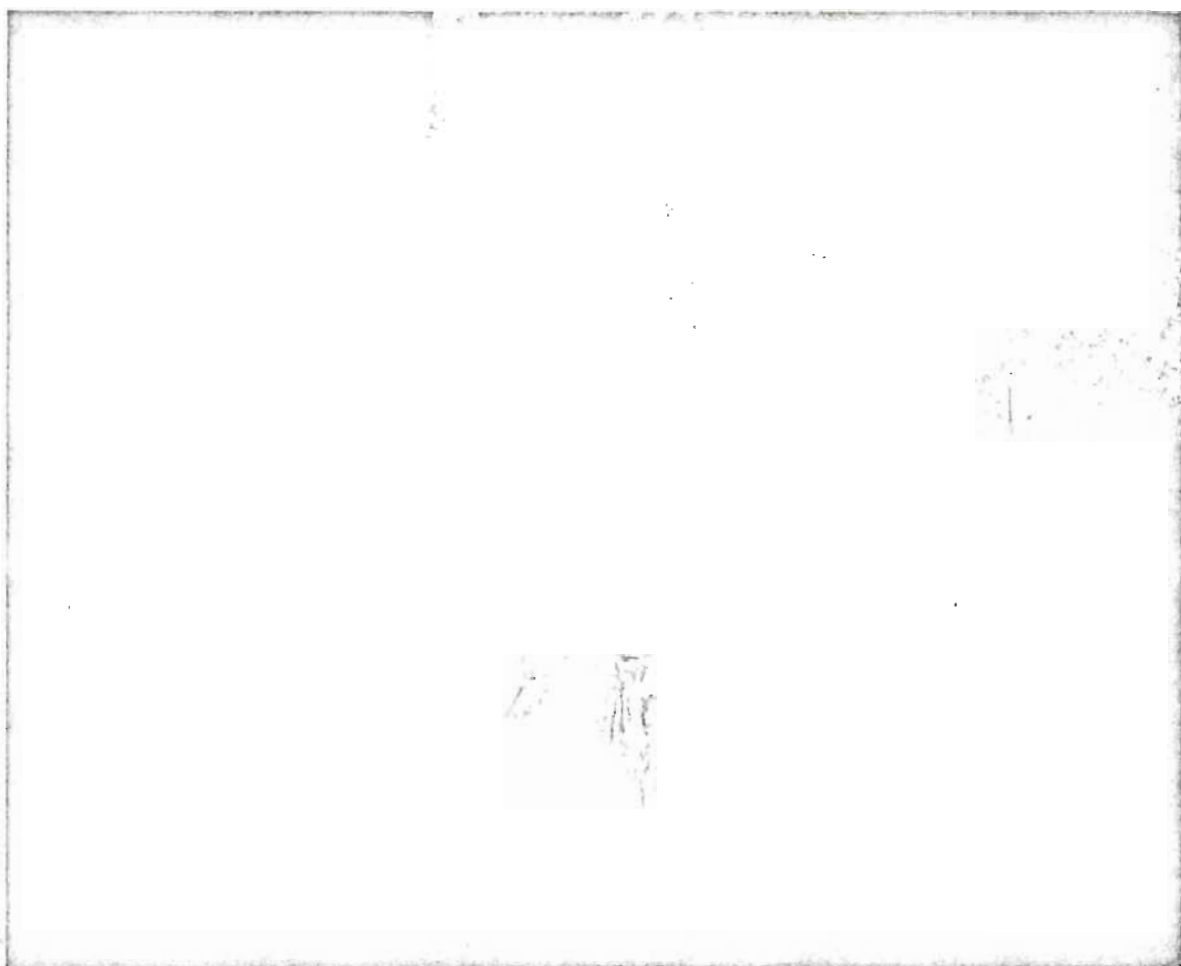


et à mesure mes réflexions sur certains problèmes concernant l'art."

Ceci dit, afin au moins de montrer aux lecteurs que ce que je fais, je le fais sachant très bien qu'il pourrait ne pas être conforme au style "thèse" mais qu'il ne m'intéresse pas d'être conforme.



PICASSO. Painter and his Model, 1963



Jan Havicksz Steen, vers 1626-1679.  
Noces villageoises. 1653.  
Huile sur toile. 64 x 81 cm.  
Musée Boymans - van Beuningen, Rotterdam.

## INTRODUCTION

Je vais débiter cette réflexion en partant d'une expérience que j'ai faite au musée d'art contemporain lors de l'expo 67, à Montréal.

On avait, à l'occasion de l'expo, réuni dans ce musée les principales oeuvres de tous les grands musées du monde: oeuvres de 2000 ans avant Jésus-Christ jusque vers 1960, oeuvres grecques, chinoises, françaises, allemandes, anglaises, etc.

Là, comme à l'intérieur de n'importe quel musée, la circulation se faisait d'une façon irrégulière: les gens ne s'arrêtaient en effet par tour devant les mêmes oeuvres, et alors que certaines personnes s'exclamaient devant un Picasso, d'autres y jetaient un regard indifférent pour s'arrêter, émues, devant un Renoir (1841-1919) ou un Jan Havicksy Steen (1626-1679).

Il existe de même, à l'intérieur de chaque individu, une inégalité d'émotion qui fait qu'une même personne ne s'emballait habituellement pas avec la même force face aux pièces du musée qui lui plaisaient <sup>1</sup>. Il existe donc à l'intérieur même des oeuvres

---

1. Nous n'avons qu'à chronométrer le temps mis à la contemplation des oeuvres: jamais le même.



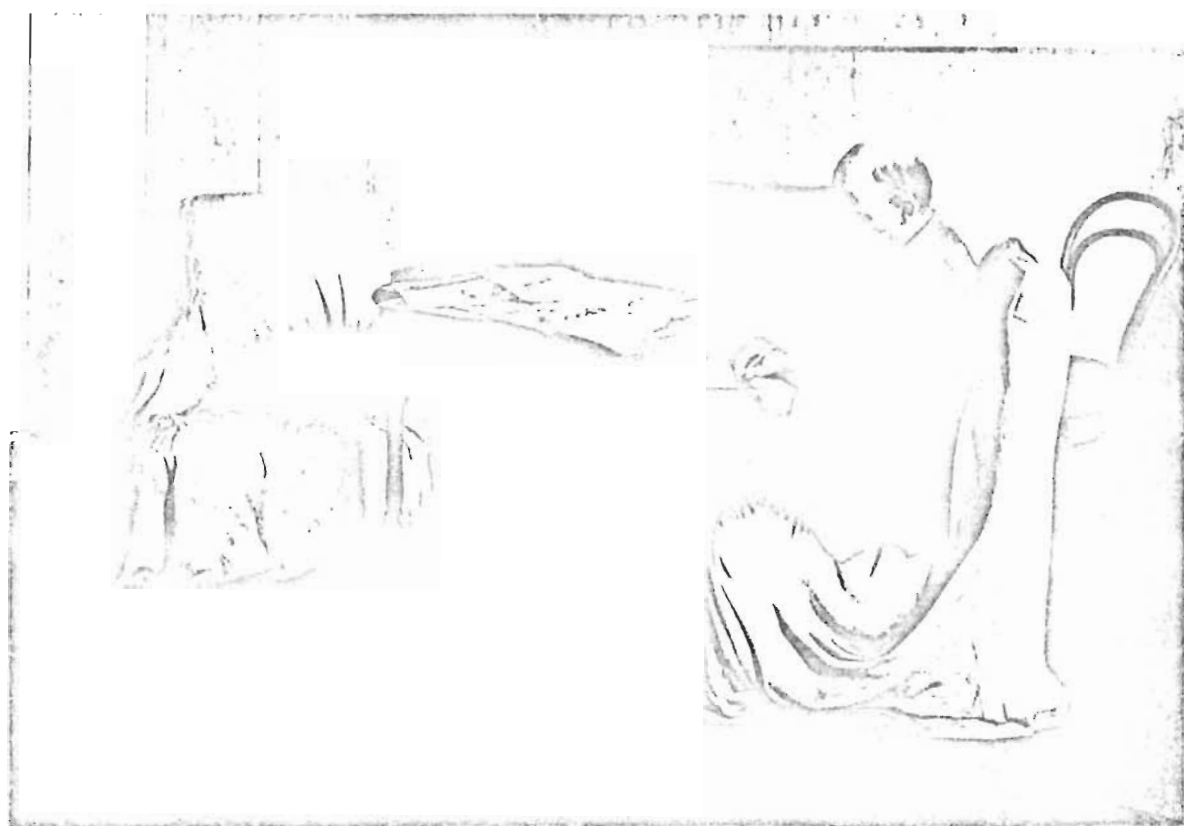
Nicolas Poussin. 1594-1665

Le triomphe de Neptune et d'Amphitrite. Vers 1635-36

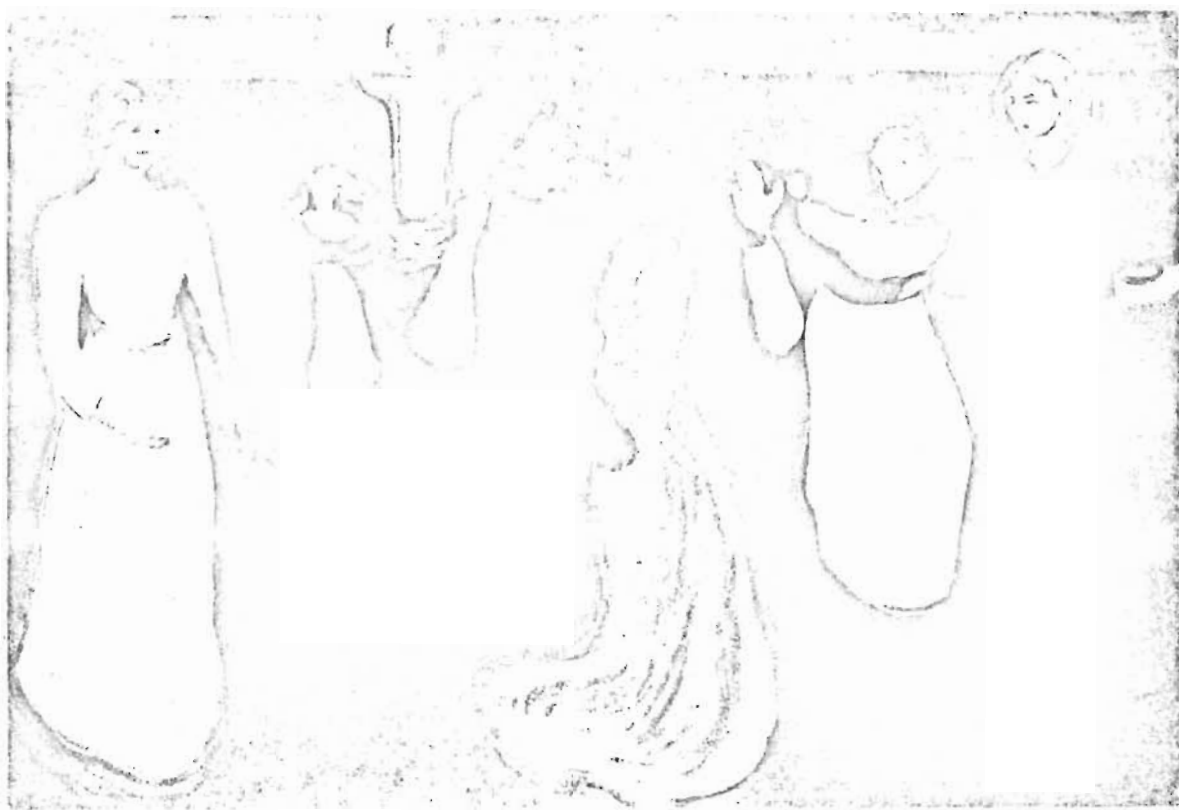
Huile sur toile. 115 x 147.3 cm



Antoine Van Dyck. 1599-1641  
Portrait de famille. Vers 1621  
Huile sur toile. 113.5 x 93.5 cm  
Musée l'Ermitage Leningrad



Isaac Israilevitch Brodsky. 1884-1939  
Lenine à l'Institut Smolny. 1930  
Huile sur toile. 190 x 287 cm  
Galerie Nationale Tretiakov, Moscou



Edouard Munch. 1863-1944.  
La Danse de la vie. 1899-1900.  
Huile sur toile. 125.5 x 190.5 cm.  
Nasjonalgalleriet, Oslo.



vres qui nous touchent, une hiérarchie d'intérêt.

J'étais, lorsque j'allais au musée (ainsi devait être toute personne qui aime la peinture et qui a très peu l'occasion dans notre contexte social nord-américain, de voir des chefs-d'oeuvre), émerveillé par la réunion d'oeuvres de grands maîtres qui me parlaient plus ou moins selon que c'était une statue étrusque (Ve siècle avant J.C.) ou un Poussin (1594-1665), un Picasso (1881-19 ) ou un Van Dyck (1594-1641), un Munch (1863-1944) ou un Brodsky (1884-1939). Mais, lorsque je me suis trouvé face aux "Moissons" (1888) de Van Vogh (1853-1890), il s'est produit en moi quelque chose de très profond et de très puissant; et c'est justement ce quelque chose que j'aimerais analyser afin d'éclairer la qualité du contact du spectateur avec une oeuvre d'art, contact qui, en général, se produit avec moins de force et ne nous fait pas prendre conscience de la relation oeuvre-spectateur comme d'une double relation.

Je peux résumer en quelques mots l'effet de cette toile sur moi en disant que "j'en ai eu le souffle coupé", ou que "ça m'a fauché les jambes". Les expressions ne font pas très sérieux mais elles expriment assez bien ce qui s'est produit lors du choc avec la toile. J'ai en effet dû m'asseoir sur un banc qui était en face de la peinture, tant je fus bouleversé par ce tableau; et je suis demeuré là à fixer bêtement la Moisson<sup>1</sup>. pendant près d'une heure.

---

1. Note: J'emploie ce vocable par relation à mon attitude extérieure qui devait être inexpressive et béate...

J'étais rempli de l'oeuvre; rien autour de moi n'existait plus. Parfois je me levais pour voir de très près certains détails et me rasseyais à nouveau pour contempler l'ensemble avec cette nouvelle précision; je me levais et me rasseyait, redécouvrant l'oeuvre à chaque fois. J'étais extasié.

J'aimerais donc, à partir de cette expérience, essayer de comprendre, en formulant mes impressions, ce que l'art peut avoir de si puissant. Pourquoi est-ce puissant? pourquoi certains hommes créent, d'autres non? comment se fait-il que tous les peuples ont un art? Est-ce que l'art est universel? Pourquoi est-ce un Van Gogh et plus précisément "Les Moissons" qui m'ont touché si fortement et non pas une autre toile? Serais-je ému aussi fortement en 1960 que je le fus en 1967, en supposant que je reverrais cette oeuvre?

Pourquoi Van Gogh a-t-il fait cette toile, ces couleurs, cette composition, cette texture?...

Voilà des questions relatives à l'art qui me font problèmes; il en existe des dizaines d'autres, mais ce sont ceux-ci qui me préoccupent, c'est cette qualité de questions qui est importante pour moi; d'autres problèmes vont probablement se soulever au cours du développement, certaines questions vont peut-être se fusionner, s'éliminer; ou encore, l'exigence de répondre à toutes ces questions dans un certain ordre peut devenir impérative... Eh bien, nous verrons à tout cela au cours du développement.

P R E M I E R E   P A R T I E

---

## CHAPITRE I

### LA RENCONTRE ESTHETIQUE

Ce qui d'abord m'apparaît exceptionnel dans ce contact que j'ai eu avec la toile de Van Gogh, c'est la force du choc qu'a produit cette rencontre. Mais avant de tenter de m'expliquer pourquoi cette rencontre fut si bouleversante, je serais mieux de voir quelle en fut la nature, ou plus généralement, de quelle sorte est cette réunion homme-oeuvre d'art.

J'élimine immédiatement le caractère objectif ou contraignant comme étant une des qualités de cette rencontre. Il faut cependant noter que toute personne placée dans une même situation, c'est-à-dire avec une vision qu'on appelle normale (ex. par daltonien), sous un même éclairage, dans une position angulaire identique, mise en face des "Moissons" de Van Gogh, admettra une dimension approximative de 72 1/2 cm par 92 cm, une dominante (selon l'habituel éclairage d'un musée) jaune, une certaine texture et une telle composition. Cet aspect de la toile qui n'est qu'extérieur <sup>1</sup>

---

1. Je veux ici insister sur "l'extérieur" de la toile, par opposition aux émotions qui s'y tiennent toujours; on peut parler ici d'une vision de machine.

peut être appelé objectal ou objectif (je ne fais pas ici de distinction) et être dit "contraignant" parce que des gens qui auraient la même qualité de vision, placés sous un même éclairage, à une même distance et dans un même angle face à la toile, seraient contraints d'admettre la dominante jaune et la dimension du tableau: voilà en quel sens le tableau peut être dit "objectif". (Ce qui n'empêche pas qu'un autre groupe de personnes pourrait admettre la dominante bleue des "Moissons" parce que placé sous un éclairage différent.)

Mais ce premier aspect que je veux appeler "extérieur" parce qu'il ne tient aucunement compte de l'aspect "personne" ou intérieur du spectateur (il était en effet considéré comme chose voyante), n'est pas du niveau de la "rencontre". Et à ce niveau de la rencontre, caractérisée par sa référence à "l'intérieur du spectateur" parce qu'elle se produit au niveau global de la "personne", du "je", je ne crois pas que l'on puisse parler d'objectivité.

Je m'explique: Ce niveau de "rencontre" est celui où un être humain, une personne, avec tout ce que ce terme comprend de raison, de complexe, de problème, d'affectivité, réagit de quelque façon à une oeuvre d'art. "Rencontre" égale "réaction" d'un sujet à ... (à quoi? on verra...)

Or, à ce niveau, la "réaction" <sup>1</sup>du sujet ne peut être

---

1. Note: Nous essayerons de voir plus loin en quoi elle consiste.

contrainte par la toile; c'est-à-dire qu'elle ne peut pas être exactement la même ou, autrement dit, elle ne peut pas être objective face à une même oeuvre d'art. La vision peut être la même <sup>1</sup> mais la réaction, jamais. Autrement dit, le groupe de personnes dont nous avons parlé plus haut, placé dans une même situation, pouvait être contraint par l'objectivité de l'oeuvre au niveau de l'aperception <sup>2</sup> de l'oeuvre, mais rien ne peut contraindre les réactions entièrement subjectives des différentes personnes du groupe au niveau de la rencontre avec une oeuvre d'art; chacune d'elle peut en effet réagir complètement différemment, tout le moins à différents degrés, face à une même toile.

C'est donc cette situation des différentes réactions de plusieurs spectateurs face à une même oeuvre qui me porte à nier la possibilité de "l'objectivité" au niveau de la "rencontre" et à insister sur le côté unique de cette rencontre <sup>3</sup>.

Plus scientifiquement, on peut tout simplement déduire l'individualité (c'est-à-dire non objectivable, unique) de la "rencontre" de l'individualité de la personne humaine, aspect sous lequel la "rencontre" est définie.

- 
1. Supposons qu'on puisse séparer la réaction de la vision.
  2. Supposons-la, ai-je déjà dit, dégagée de toute subjectivité; ce qui pourrait faire qu'un spectateur à cause de ce qu'il est, voit le jaune comme dominante, et un autre, le vert.
  3. Je dis ceci parce que j'étais avec une amie qui a beaucoup aimé les "Moissons" sans en être bouleversée comme je le fus, alors que d'autres personnes ne s'y arrêtaient même pas.



Constantin Brancusi. 1876-1957  
Le Baiser. 1908  
Pierre calcaire. Hauteur 58.5 cm  
The Philadelphia Museum of Art

Voilà un pas de fait: "La rencontre" d'un spectateur avec une oeuvre d'art est une rencontre unique, non objectivable, et ceci on peut l'affirmer au même titre qu'on peut affirmer l'individualité de chaque être humain puis que c'est à ce niveau personnel, au niveau de l'individualité de la personne humaine qu'a lieu une vraie "rencontre" entre une oeuvre d'art et un individu. Il n'y a aussi qu'à observer les attitudes des gens face à une oeuvre d'art pour constater la même chose.

Cependant, la même observation pourrait aussi nous amener à la conclusion inverse, c'est-à-dire à une certaine objectivité de cette rencontre due à la possibilité de communication, due à la ressemblance des émotions ressenties par plusieurs personnes face à une même oeuvre. Et je serais d'accord, comme je suis d'accord pour affirmer une certaine ressemblance entre tous les humains du simple fait de leur humanité. Mais je crois personnellement que le côté unique, que nous parlions de la personne ou d'une émotion esthétique, ressentie par l'individu, est premier <sup>1</sup>.

---

1. Je reparlerai au chapitre IV du côté objectivable, communicable, universel de l'art.



## CHAPITRE II

### I. EMOTION BRUTE: L'EMOTION ESTHETIQUE

Une étape est maintenant franchie: cette "rencontre" dont nous parlons depuis le début, n'est pas objectivable; elle est par conséquent unique.

Mais qu'est-ce qui est unique? Autrement dit, qu'y a-t-il derrière ce mot "rencontre" que j'ai pratiquement utilisé sans le définir? Qu'est-ce qui se passe de si unique, de si spécial, entre une toile et un spectateur?

Face à un tableau, les gens diront: "je suis ému par la beauté de cette toile"... ou "ça ne me dit rien; ce n'est pas beau". Malheureusement, ces phrases n'expliquent rien. Ce que j'aimerais comprendre, c'est ce qui fait que je sois ému. Est-ce la beauté de la toile? Mais alors, qu'est-ce que la beauté? Et si, face à une toile qui m'émeut, d'autres ne le sont pas, qu'advient-il de la beauté de la toile?

Je crois préférable de ne pas parler immédiatement de la beauté, je vais auparavant voir ce que contient le mot "ému" dans les phrases citées plus haut.

D'après Larousse, une émotion est "toute agitation passagère provoquée par la joie, la surprise, la peur, etc.". On peut donc être ému par beaucoup d'autres choses que par "la beauté". (On ne sait pas encore ce qu'elle est, mais je fais comme tout le monde pour le moment en utilisant le mot beauté à des fins opératoires sans connaître pour le moment sa signification profonde).

D'autre part, on dira d'une oeuvre belle qu'elle est joyeuse, calme, forte, vivante. Il faudrait donc distinguer deux sortes d'émotions; qualifions-les de "brute" et de "esthétique". L'émotion brute serait toute émotion vécue, comme avoir peur, être joyeux, etc.; l'émotion esthétique serait celle que l'on ressent face à la beauté en général (d'un paysage, d'une oeuvre d'art, d'un événement ou de quelque objet que ce soit).

Mais quelle différence y a-t-il alors entre le fait d'être angoissé devant un événement existentiel, et l'être devant un objet ou un événement dit "beau"? Je crois pouvoir cerner le problème en notant d'abord que le tableau est angoisse, est incarnation de l'angoisse ou de quelque autre sentiment, idée, impression etc., alors que l'événement existentiel qui me causera une émotion brute n'est rien de plus que ce qu'il est formellement, c'est-à-dire soit travail à remettre, soit mort d'un proche, soit problème métaphysique. En d'autres mots, la remise d'un travail peut avoir comme effet de m'angoisser, mais en soi, ce travail n'est pas angoisse, n'est pas incarnation de l'angoisse; alors qu'un quelconque objet dit "beau" va m'angoisser parce qu'il incarne, qu'il représente pour moi l'angoisse, parce qu'il est angoisse (pour moi).

La beauté m'émueurait donc parce qu'elle est mon angoisse, mes impressions, mes conflits, mes craintes, alors que l'événement non beau peut engendrer des angoisses, des conflits, des impressions, mais n'est en soi rien de tout cela. Je ne peux pour le moment préciser davantage et je ne vois<sup>1</sup> pas très bien la différence entre l'émotion esthétique et l'émotion brute. Je vais prendre l'exemple d'un paysage que je trouve très beau et qui représente pour moi un très grand calme, et l'exemple de la plongée sous-marine comme une activité qui me fait ressentir un calme bienfaisant<sup>2</sup>.

La différence qu'on sent entre ces deux émotions vient, me semble-t-il, du fait qu'une, - l'émotion esthétique - est comme issue d'une organisation, alors que l'émotion brute est plus primaire. Le plongeur donc vivrait l'émotion alors que l'artiste (spectateur ou créateur) vivrait et contemplerait l'émotion<sup>3</sup>.

Il se pose ici un problème bien intéressant, à savoir celui de l'infinité de l'art. Je m'explique: si le plongeur fait comme le danseur, et en plus de vivre, disons pour le moment, ses émotions, les contemple, se contemple en les vivant, sa plongée peut devenir de l'art.

---

1. Je la vois, mais ai de la difficulté à la dire.

2. Activité envisagée comme action et non comme contemplation.

3. Il y aura des précisions apportées au sujet de l'émotion au chapitre suivant. Mais j'ai voulu conserver ma démarche première qui, à ce stage, n'avait pas pris conscience des distinctions qui viendront plus loin.

Ce plongeur sera comme le peintre qui vit et peint son calme, le danseur qui vit et danse son calme; lui, en plus de vivre le calme - ce qui en ferait un nageur ordinaire, et non un artiste - il nagera son calme <sup>1</sup>.

Tout ceci laisse bien des points obscurs que je vais tenter d'éclairer aux prochains chapitres.

J'ai, dans ce chapitre, soulevé beaucoup plus de problèmes que je n'en ai résolus. Je me retrouve avec une émotion brute, provoquée par n'importe quel événement selon l'état de la personne; une émotion esthétique provoquée par la beauté soit d'une oeuvre d'art, soit d'un événement ou objet quelconque.

Il me faudra donc démêler la situation du spectateur, du créateur; de la beauté d'une oeuvre d'art et de la beauté d'un "objet primaire" - je mets sous ce terme événement, animal, personne, chose... qui sont dites belles mais qui sont disons... naturelles, au sens où elles ne sont pas le produit de l'homme.

---

1. Pierre Prayssinet a écrit un volume justement intitulé "Le sport parmi les beaux-arts".

### CHAPITRE III

#### LA BEAUTE

Je vais, afin de démêler la situation dans laquelle je suis, analyser le déroulement d'une excitation par quelque chose de beau.

Supposons que je me trouve très ému devant un paysage naturel par la force éclatante et calme qui émane de ce spectacle. Je vais m'exclamer: "C'est beau! C'est magnifique!" Mais pourquoi?... Ce ne sont rien que des champs et quelques cabanes. Mais parce que je suis fait de telle façon, à cause de ce que je suis fondamentalement, je trouve ces champs très beaux, d'une beauté calme. Un ami peut les trouver très beaux à cause de la vibrance de la couleur, et un autre peut ne pas être touché du tout. C'est ce qui me porte à dire que ces champs ne sont en soi ni beaux ni laids, mais "champs" tout simplement. La beauté, c'est de moi qu'elle vient, c'est moi qui l'attribue au spectacle; ma contemplation donne à ces champs une force vitale incroyable doublée d'une calme organisation, alors que si j'avais été différent de ce que je suis, je les aurais peut-être trouvés beaux parce que éclatants d'une lumière irréaliste, pure, angélique. Donc le paysage n'est ni calme, ni vivant, ni angélique. Dire que j'ai en moi du calme, du vivant, de l'angélique, serait je crois beau-

coup plus juste que de l'attribuer au spectacle naturel<sup>1</sup>. Je ne vois pas d'ailleurs comment cette dernière alternative serait possible: comment de l'inhumain vide d'émotion par définition pourrait-il créer ou même éveiller en moi des émotions? Ce n'est pas possible, la nature est belle lorsque l'homme la regarde, lorsque l'homme la fait belle.

A ce moment alors, lorsque j'envisage la beauté d'un événement naturel, je dois considérer l'être qui s'en émeut comme un créateur parce que c'est lui qui (pour parler en terme bien classique) active la puissance d'incarnation de l'événement naturel, incarnation d'éventuellement tout ce qui constitue chaque être humain. Ce créateur habille de ses sentiments, de ses idées, bref de ce qu'il est, l'événement naturel en question.

Le problème de la beauté et de l'émotion n'est pas encore résolu, mais continuons quand même le déroulement de notre supposition: ce qui se passe lorsque je suis ému devant un spectacle naturel.

L'étape suivante, à savoir celle où le créateur de beauté, c'est-à-dire celui qui attribue de la beauté, sa beauté à la nature,

---

1. De quelle façon ai-je ceci en moi? Je ne saurais le dire. Peut-être est-ce à l'état de - pour manquer, il faut que quelque chose soit en un certain sens - à l'état de trop plein... je ne sais pas...



Camille Pissarro.1830-1903

Place du théâtre français, Paris, sous la pluie 1898

Huile sur toile 73.7 x 91.5 cm. The Minneapolis Institute of Arts.

ne survient pas toujours. (Pourquoi? Je vais remettre le pourquoi à plus tard).

Cet individu qui incarne dans une oeuvre la beauté qu'il avait déjà mise dans la nature, on l'appelle un créateur, un artiste <sup>1</sup>. Celui-ci s'incarne dans une oeuvre, en recréant en lignes et couleurs le spectacle qui avait accepté d'héberger, d'habiller, d'incarner le monde intérieur de l'artiste. Ce monde, l'artiste le réincarne dans une oeuvre d'homme; il referra à son monde intérieur, profond, mystérieux, des vêtements qui lui iront le plus parfaitement possible.

Il recrée <sup>2</sup> ce qui avait pu exprimer une partie de son être, c'est-à-dire l'événement naturel. Pourquoi la nature ne lui a-t-elle pas suffi? Se poser cette question, c'est se poser le problème du besoin de créer chez certains, besoin inexistant chez d'autres.

Ce que fait le créateur d'abord, c'est d'extérioriser le monde de mystère qu'il a en lui: "Il révèle et communique sa vérité la plus intime." Il crée parce qu'il a quelque chose à dire

- 
1. On devrait aussi qualifier de créateur (bien qu'à un niveau différent) un spectateur de musée ou un homme ému devant une beauté naturelle.
  2. Le terme est ici très important: l'artiste ne copie pas; il a créé lorsqu'il a trouvé la nature belle; il recrée lorsqu'il peint.



qui ne se dit pas autrement que par l'art, car l'art peut tout. Rilke et Huiger disent: "l'art exprime l'inexprimable" (p. 16); "l'art seul exprime les informulables" (p. 60); "l'art rend visible l'invisible". Le créateur est donc l'homme qui essaie de parler, de communiquer ce qu'il est au plus intime de lui-même, à une profondeur que les mots ne peuvent atteindre; il essaie de se faire aimer totalement: qu'on l'aime avec son mystère, ses monstres qu'il ne connaît<sup>1</sup> et ne peut pas dire. L'art est son langage.

Il crée pour ne pas explorer, pour laisser sortir son monde qui se fait trop bruyant à l'intérieur de lui et exige une soupape. Mais cette soupape n'est pas seulement perte d'un trop plein dangereux, elle est aussi retrouvaille. Le sentiment, le mystère ou le monstre exprimé est reconnu, il n'est plus ennemi mais allié, accepté.

Je parle de trop plein alors que Nietzsche parle de manque et je suis parfaitement d'accord avec lui. Il dit que toute création vient d'un manque. Je dirais que toute création vient d'un trop - au sens trop manque ou trop plein -, mais dans un cas comme dans l'autre je vois ce trop sous un aspect positif au sens où l'artiste qui crée par manque d'amour doit, pour en manquer avoir beaucoup de puissance, de possibilité d'amour.

Si j'insiste sur l'aspect positif même dans le manque - ou l'aspect négatif mais considéré algébriquement ex - 12 - c'est

---

1. Conceptuellement.



Grec. Ve siècle avant J.-C.  
Konros. Vers 480 avant J.-C.  
Marbre hauteur 99.5 cm.  
The Trustees of the British Museum, Londres

qu'une personne qui n'aurait pas eu d'amour alors qu'elle n'avait qu'une capacité réceptive minime, ne manquera pas d'amour et ne créera pas.

Mais celui qui ne créera pas d'oeuvre artistique peut quand même s'émouvoir de la beauté d'une oeuvre artistique. La situation ici est semblable à celle où le spectateur s'émouvait devant un spectacle naturel quelconque, parce que ici aussi, le spectateur doit se faire créateur pour se retrouver dans le tableau, comme il devait le faire pour entrer dans le spectacle naturel. Ni la nature, ni le tableau ne peuvent en effet forcer un individu à vibrer à son contact. C'est au spectateur (celui du tableau) à habiller son monde avec les vêtements que l'artiste, lui, a créés pour son monde.

Dans le cas d'une oeuvre d'art, cependant, le spectateur est déjà mis face à une certaine organisation d'émotion qu'il n'a qu'à rencontrer, à laquelle il peut plus facilement répondre que lorsqu'il (le spectateur) est face à des objets non reproduits (primaires, naturels); à ce moment, c'est-à-dire lorsque le spectateur est face à du déjà organisé, l'effort créateur exigé de la part du spectateur pour communier à l'oeuvre, est évidemment moins grand puisqu'il a à correspondre à du déjà organisé; il n'est pas face à un donné inhumain qui requiert de la part du spectateur un effort créateur plus profond.

Mais j'en reviens au beau. Nous utilisons le mot depuis le début pour des raisons pratiques, mais sans savoir exactement, précisément, ce qui se cache derrière.

La première conclusion concernant la beauté, découlant de ce qui a été dit, est que la beauté est essentiellement une création humaine: j'ai, à l'intérieur de moi, des idées, des impressions, des sentiments, des intuitions etc. que j'incarne, que j'habille ou que je transforme en l'événement (non reproduit) ou en l'oeuvre d'art qui m'est présentée. Je suis alors bouleversé, ému de cette incarnation, et c'est à ce moment que je dis: cette oeuvre d'art est belle, ce paysage est beau.

Je crois que beaucoup de choses viennent de s'éclairer dans ce dernier paragraphe: la beauté, d'après ce que je viens de dire, serait l'émotion. Toute chose qui m'apparaît belle l'est parce que je suis ému de l'incarnation (dans cette chose reproduite ou non-reproduite) de mon monde, de... moi (ma haine, mon amour, mes craintes, mes désirs, mes obsessions, mes calculs etc.) <sup>1</sup>.

Tout ce que j'ai dit depuis le début peut maintenant s'emboîter sans trop de douleur: la beauté est l'émotion pressentie face à l'incarnation de moi-même (de mon être, de mes mystères, de mon ego, etc. etc.).

---

1. Je comprends mieux maintenant comment je pouvais trouver belles certaines formules de courbes mathématiques, formules d'intégrales: elles devaient être pour moi l'incarnation de je ne sans quoi en moi, incarnation qui m'émouvait: je disais alors que c'était beau.

Et je redéfinirais maintenant l'émotion esthétique non plus comme celle ressentie face à la beauté (chapitre ), mais comme un bouleversement causé par l'incarnation de la peur, de la joie, du dégoût etc. Il serait plus précis peut-être de dire: "par l'incarnation de ma peur" - qui peut correspondre à la peur d'un autre - parce que la peur, si elle n'est pas ma peur, n'est plus pour moi "peur" (évidemment...).

Encore une fois cette dernière considération insiste sur l'aspect unique de la rencontre spectateur-oeuvre d'art. Mais de même que le "je" n'est pas chiffrable (Gabriel Marcel), la beauté, parce qu'elle est d'abord intérieure, parce qu'elle est liée au "moi", avec tout ce que cela implique de profondeur, de mystère, de secret, de non descriptible, d'intangible, la beauté, dis-je, n'est pas matière à objectivation; elle n'est pas une qualité qui recouvre une chose et qui peut contraindre un individu.

D'autre part, comme je l'ai admis plus tôt, de même qu'il y a possibilité de communication (pas très grande à mon avis) entre les personnes humaines qui ne sont pas uniquement isolées dans leur individualité, il est aussi possible de parler d'une certaine objectivité de la beauté: au sens où, par exemple, l'émotion que je ressens face à l'incarnation dans "Les Moissons" de mon impression, mon idée ou ma sensation d'une force calme (et qui me fera qualifier cette toile de belle), peut aussi se retrouver plus ou moins semblablement chez d'autres gens: "Les Moissons" peuvent aussi incarner leur calme, leur force, etc.

Et ceci est possible parce que malgré notre individualité, nous sommes humains, c'est-à-dire que nous ne sommes pas condamnés à la solitude individuelle. D'ailleurs cette condamnation générale (pour ceux qui refuse d'en sortir) serait déjà un point commun...

## CHAPITRE IV

### ART: LANGUAGE

Je voudrais maintenant, sous l'éclairage des chapitres précédents, reconsidérer l'affrontement de l'oeuvre de Vincent Van Gogh: "Les Moissons" et du spectateur que je suis. Cette oeuvre d'art est pour moi (et probablement pour plusieurs autres personnes, à différents niveaux), très belle<sup>1</sup>. Le paysage naturel qui a inspiré Van Gogh, aurait probablement<sup>2</sup> aussi été trouvé très beau par nous, les amants des Moissons. Il y a cependant une différence entre une toile avec couleurs et formes, et un paysage de champs de blés. La première différence est que la toile est créée par l'homme alors que la nature est indépendante de sa création: elle est du pur donné.

Que la nature soit elle-même le produit de la création d'un être autre que l'homme, cela je ne veux pas (dans le contexte de ce présent travail) le savoir. Je mets un frein à mon "questionner" fondamental, et je clos mon enquête à la nature comme donné: je ne peux pour le moment voir au-delà de cette nature. C'est

---

1. Belle: d'après ce que j'ai dit de la beauté.

2. Le contraire est aussi possible, mais ça ne change pas l'hypothèse.

donc avec cette réserve qu'il faut comprendre mes affirmations concernant le donné naturel comme du pur donné derrière lequel il n'y a rien de vivant, d'intelligent, de personnel. Ceci n'a rien à voir avec mes croyances à ce sujet car je serais plutôt porté pour bien des raisons (sans véritable raison aussi) à croire à un être personnel englobant tout l'être. La nature ne serait dès lors pas plus primaire qu'une oeuvre d'art, c'est-à-dire qu'elle serait déjà l'expression d'une Personne, elle ne serait pas alors du pur donné, mais incarnation d'un message <sup>1</sup> auquel j'adhérerais plus ou moins par mon effort de la même façon que le spectateur face à l'oeuvre d'art. Mais je laisse, pour le moment, ce problème de côté et retourne au développement principal.

On serait porté à voir davantage, du moins dans la reproduction, comparée au sujet original (c'est-à-dire non reproduit), que du plus. Il y a en effet du moins dans la reproduction si on la regarde sur l'aspect objectif, c'est-à-dire l'aspect représentation - un vrai <sup>2</sup> champ de blé sous l'angle de la représentation. Il y a cependant dans l'oeuvre d'art du plus dans l'oeuvre d'art côté âme: l'oeuvre d'art est une oeuvre de personne, elle est un message, elle est un langage; et le dessin du champ de blé peut, à ce moment, parler beaucoup plus que le champ naturel. Mais est-ce que le fait que l'homme soit à l'origine de l'oeuvre d'art va lui donner plus de valeur qu'à l'événement na-

---

1. Message au sens de n'importe quelle parole.

2. Le champ de blé naturel.



turel? Il y a beaucoup de choses d'hommes qui n'ont pas pour autant de valeur. Mais je ne veux pas m'engager dans ce problème sous l'aspect de la valeur. Il faudrait l'aborder autrement. Voyons ce qui différencie "Les Moissons" de Van Gogh (toujours mon exemple) du paysage qui l'a influencé.

D'abord les dimensions du paysage seront plus importantes <sup>1</sup> que celles de la toile, (qui n'a d'ailleurs pas de profondeur). Il y aura aussi un sentiment de participation, de domination et de liberté qui envahira celui qui se tient au lieu d'observation du paysage parce qu'il est plongé en un sens dans le spectacle; il communique à cet ensemble d'éléments (composant le spectacle) qu'est un certain éclairage, une certaine chaleur, un certain vent etc., et fait vibrer d'humanité ces éléments naturels; il crée la beauté de ce paysage et peut, à bon droit, se sentir maître de ce qu'il contemple. Il se dégagera possiblement bien d'autres impressions de cette contemplation <sup>2</sup>.

Est-ce que d'autre part le spectateur de musée, face à la reproduction du paysage pris en exemple, peut revivre ce qu'il a vécu face au spectacle naturel? Est-ce que ces impressions de liberté, de calme, de vie, de précision, de folie et de tout ce que peut contenir le tableau, impressions que j'ai ressenties face aux Moissons, sont les mêmes que celles que j'aurais ressenties si j'avais été placé à l'endroit où Van Gogh a vu ce paysage?

---

1. Ceci ne vaudrait pas pour des grossissements de personnages; la taille n'est donc pas une supériorité essentielle.

2. Certaines sont inexprimables parce qu'elles existent dans l'homme à l'état informel.

Je réponds immédiatement oui et je m'explique: l'artiste peut par n'importe quel (je préciserai cette affirmation plus loin) moyen incarner ce qu'il a vécu (et par le fait même ce qu'il est). "Les Moissons" sont l'incarnation dans une organisation<sup>1</sup> de formes et de couleurs de ce qu'il a vécu face à ce paysage. J'ai répondu oui à la question posée plus haut parce qu'en véritable artiste qu'il est, il peut me faire revivre ce qu'il a vécu et ce que j'aurais vécu face au paysage (non reproduit.)

Il y a naturellement à nuancer ce oui un peu catégorique et dire d'abord que, selon ce que je suis, selon ce que Van Gogh est (par sa toile) et selon notre relation, ce qu'il peut me faire ressentir par sa toile, je l'aurais senti dans le paysage. L'élément nuancant est que Van Gogh a peut-être exprimé quelque chose que je n'ai pas senti parce que je suis différent de lui; et de même, j'aurais pu, face au paysage qui l'a inspiré, ressentir d'autre chose que je ne sens pas face à la toile parce que ces choses, Van Gogh n'étant pas moi, ne les a pas ressenties donc ne les a pas exprimées.

L'élément différent est l'artiste, c'est-à-dire qu'entre moi et le beau naturel, il n'y a rien, alors qu'entre moi et le beau créé, il y a un artiste, une personne.

L'important n'est donc pas de valoriser davantage l'oeuvre d'art ou la nature, ce n'est pas de ressentir la même chose,

---

1. Élément d'unité essentiel à l'expression artistique pour qu'elle soit valable.

plus ou moins face à l'oeuvre d'art en comparaison du spectacle naturel; l'important c'est que ce que je ressens devant un tableau, je le ressens à travers une personne humaine, je le fais par une communion, alors que la nature me met face à moi-même <sup>1</sup>.

Dans son tableau, Van Gogh me dit ce qu'il a vécu, pourquoi il a vécu cela: il recrée cette impression qu'il a sûrement eue devant le spectacle naturel <sup>2</sup> d'une vie fouguese qu'une certaine organisation d'une certaine rigidité rend calme, sereine, intelligente, en utilisant à la base du tableau un jaune très vivant qu'il fait vibrer par ses caractéristiques coups de pinceau, cette base que les lignes sévères des champs discipline sans enlever le sourire enjoué des quelques taches oranger; tout ceci recouvert d'un ciel verdâtre, calmant, adoucissant la vibration de la base, et les jeux de la meule de foin (à gauche) et de la grange (à droite). Mais on découvre tout à coup (c'est la première fois que ce détail me touche, il m'était passé inaperçu lors de l'expo) que toute cette organisation intelligente de l'espace est faite autour d'une charette <sup>3</sup> située en plein centre du tableau, prête à faire renverser, à troubler tout cet ordre magnifique et confiant. C'est comme une tache de folie toujours prête à envahir, une fosse à monstres qui peut à tout instant déborder.

---

1. Cet élément "solitude" est intéressante mais à condition d'une médiation de communication.

2. Cf. Reproduction de la toile.

3. Plus précisément - ce qui fait encore plus troublant - autour de la roue de la charette.



Amedeo Modigliani. 1884-1920  
Femme aux yeux bleus. Vers 1918

Tout ceci pour dire que l'artiste me parle de lui, me parle de moi. Il me parle de lui, mais par l'effort que je dois faire pour l'entendre, il me parle de moi.

"L'art est une lucarne, une ouverture; il nous fait communiquer avec l'ombre que nous portons en nous"<sup>1</sup>.

Je vais donner une comparaison avant d'expliquer ce que j'ai à dire à ce sujet. Si on considère l'oeuvre d'art comme une musique, le spectateur devient un ensemble de diapasons; son rôle face à l'oeuvre, est de trouver en lui (ceux qu'il a, ceux qu'il trouve) les diapasons et de les placer de manière à les faire vibrer par la musique<sup>2</sup>. Je veux dire par là que le spectateur, selon ce qu'il est (il peut changer beaucoup... quoique par fondamentalement peut-être...) va comprendre tout (en théorie), une partie ou rien de ce qu'a dévoilé Van Gogh par "Les Moissons", de ce qu'il est.

"Les Moissons" sont des variantes sur un thème Van Gogh; ce sont des dessins sur un fond de personne. Variantes et dessins amènent le spectateur à saisir à travers eux à la fois son thème personnel et celui de l'artiste. L'oeuvre d'art est un langage qui met en face deux interlocuteurs: le créateur et le spectateur.

---

1. Ol, p. 25

2. C'est là qu'est l'effort créateur du spectateur qui lui découvre l'artiste et lui découvre sa propre personne.

La beauté donc de l'événement primaire (nous avons convenu de ne pas dépasser le donné, c'est-à-dire de ne pas s'interroger sur la possibilité d'aller au-delà du donné vers un être personnel) est une émotion solitaire, alors que la beauté de l'oeuvre d'art est une rencontre de personnes: un créateur qui s'exprime, qui exprime particulièrement, singulièrement, tout son être, et un spectateur qui comprend l'auteur, se comprend et s'exprime à travers l'oeuvre qui lui est proposée.

L'oeuvre d'art est essentiellement humaine et c'est cet aspect qui consacre sa valeur. La seule valeur pour moi est la valeur de personne, (ce que je n'ai pas à expliquer et je ne le pourrais peut-être pas d'ailleurs) et c'est par ce biais que l'art prend à mes yeux une si grande importance. L'art est essentiel à l'homme pour connaître ses monstres, ses mystères, pour en parler, pour les maîtriser; l'art permet donc à l'homme de communier de je à je, de centre à centre, d'informel à informel...



SPANISH GREATS are aging but still unmatched in brilliance. Joan Miró, 71, lives in Majorca, painted this work in 1953.

PIERRE MATHISSE GALLERY

## CHAPITRE V

### ART NON FIGURATIF

Je parle d'art depuis le début, mais je n'ai directement fait allusion qu'à l'oeuvre figurative (avec l'exemple des Moissons). Je dois alors me demander si toutes mes considérations sur l'art (implicitement figuratif) sont parfaitement adaptables à l'art non-figuratif.

En deux mots, je disais que l'artiste reproduisait un événement<sup>1</sup> qu'il avait trouvé beau, c'est-à-dire qui avait pu incarner quelque chose de l'artiste. Il faut noter d'autre part que strictement<sup>2</sup> il n'existe pas de reproduction, et que l'artiste figuratif crée, invente presque autant que l'artiste non-figuratif. l'artiste qui peint un paysage par exemple, s'inspire disons de l'événement qu'il a trouvé beau<sup>3</sup> mais en modifie, en adapte les lignes, les couleurs et l'agencement à son intérieur, à son je. Je dis: "s'inspire" parce que l'événement primaire n'est pas copié: celui-ci n'a que suggéré la création de lignes, de formes et de

- 
1. Imaginaire, concret ou composé de l'un et l'autre.
  2. Si ce n'est à cause de la limite bidimensionnelle du tableau; dans le cas d'une sculpture, c'est le matériau qui différencierait.
  3. Sachant ce que cela veut dire.



textures. Que le public reconnaisse à partir de ces lignes un paysage précis, des personnages précis, cela ne change rien à la création originale qu'est le tableau <sup>1</sup>. J'ai toujours eu de la difficulté à faire comprendre que le sujet d'une oeuvre d'art n'a aucune <sup>2</sup> importance; et je n'ai jamais pu m'expliquer autrement que par une insécurité <sup>3</sup>, ce besoin maladif qu'ont les gens (s'il en existe encore, Dieu ait leur âme... s'il en veut) de reconnaître quelque chose. Je ne trouve rien d'autre à dire à ce moment, afin de tenter de convertir <sup>4</sup> ces désireux de reconnaissance, que le même peintre aurait pu placer ailleurs les belles lignes (pour plus de simplicité, laissons tomber couleurs etc.), qui forment un visage, ne formant ainsi plus rien de reconnaissable, mais exprimant quand même, par ce qu'elles sont (les lignes) autant de

---

1. Ou autre oeuvre artistique.

2. Entendons-nous: aucune au sens où le "Louis XIV" de Rigaud aurait pu ressembler à n'importe qui en autant qu'il fut émanation de puissance, parce que ce n'est Louis XIV mais la puissance qu'il a peint. Le sujet ne vaut qu'en tant qu'il est incarnation de... non en tant que sujet.
3. Je dois être un peu plus indulgent et admettre que peut-être le manque d'habitude est à l'origine de ce refus du non-figuratif... peut-être dis-je bien; mais je ne peux quand même pas comprendre ce phénomène autrement que je ne viens de le faire. Je garde cette ouverture d'excuse qu'est le manque d'habitude sans y croire beaucoup, je dois l'admettre.
4. Il faut dire que ce n'est pas l'esprit missionnaire qui m'étouffe, mais par respect de l'art qui est lui-même respect de l'homme, je tente habituellement un petit effort. Mais si Monsieur Untel se complait dans Poussin, je ne vois pas pourquoi il faudrait que j'essaie de la faire "évoluer" dirait-on vers Lichtenstein ou Rosenquist. Qu'il y reste et qu'il s'y vautre...



Tête d'une statue de bronze colossale, peut-être d'Aphrodite  
Bronze. Hauteur 37.8 cm  
The Trustees of the British Museum, Londres

grâce, de pureté qu'elles le faisaient lorsqu'elles représentaient un visage...

Je ne veux cependant pas m'attarder sur ce sujet: finalement, pour moi du moins, art figuratif, art concret optique, etc., sont sur le même pied; l'oeuvre d'art est un état d'âme reconstitué<sup>1</sup>. Quel est ou quels sont le ou les critères de l'art à ce moment? me demanderez-vous. Qu'est-ce qui nous dit si c'est de l'art ou non?

Je ne peux pas non plus comprendre ce besoin; peut-être est-ce guérissable? qui sait? Mais je ne vois pas pourquoi on aurait besoin de règle: tous ces problèmes soulevés par les Mesdames coureuses de vernissages ne sont que des "catinages". Une oeuvre nous parle ou non, elle a quelque chose à dire ou non. Point n'est besoin de plus de règle pour juger de la valeur<sup>2</sup> d'une oeuvre. D'ailleurs qu'on écrive de savants (et par définition de longs) traités sur les critères de l'art et il vous arrivera toujours un génie pour faire un chef d'oeuvre en déflant les magnifiques règles de ces savants discoureurs.

Mes opinions sur les critères de l'art font que pratiquement je devrai accepter comme oeuvre d'art tout ce qu'une personne peut trouver belle alors que, de mon côté, je vais traiter cette

- 
1. Plus librement, plus volontairement dans l'art non-figuratif - ceci n'est pas un jugement de valeur.
  2. Elle est totalement subjective... Quant à sa valeur monétaire, cela est différent.

oeuvre de vomissure... Je n'aime pourtant pas cette solution. Mais, d'un autre côté, à y regarder de plus près, ce que Madame Unetelle dit trouver "beau" ne le trouve peut-être que joli, c'est-à-dire que seules les oeuvres qui lui parlent, qui l'émeuvent (non pas celles qui lui plaisent, qui vont avec son salon, qui ont de belles couleurs) peuvent être dites "belles" (pour elle).

Je ne crois pas à ce moment, lorsqu'une oeuvre émeut quelqu'un, que je pourrais la rejeter totalement, lui refuser une qualification "artistique". Cette oeuvre peut ne pas me toucher beaucoup, mais je peux quand même la reconnaître comme langage adéquat, c'est-à-dire comme une oeuvre d'art.

Je n'aime pas cette situation dans laquelle je me suis mis parce qu'elle exige une quelconque décision sur les goûts des gens, valables ou non, la sincérité des spectateurs, la perceptivité etc... Et de quel droit juger des individus concrets? Nous sommes ici face à une situation très concrète très existentielle que je crois devoir accepter comme non tranchable: je ne peux ici que parler de mon goût, de ma sensibilité, de mes préférences artistiques.

Comme je l'ai dit plus haut, si Monsieur Untel est en adoration devant un Poussin, qu'y puis-je? sinon admettre que Poussin est un grand artiste mais qu'il ne me touche pas, autrement dit, j'accepte l'oeuvre de Poussin comme un langage mais un langage qui ne me parle pas, que je ne comprends pas (je l'entends cependant.)

Si un autre Monsieur me dit être en adoration devant un Stelio, je n'y peux rien non plus, sinon mépriser ce Monsieur<sup>1</sup> parce qu'il s'attarde à des grognements inarticulés. Il m'enverra "promener" et il aura raison...

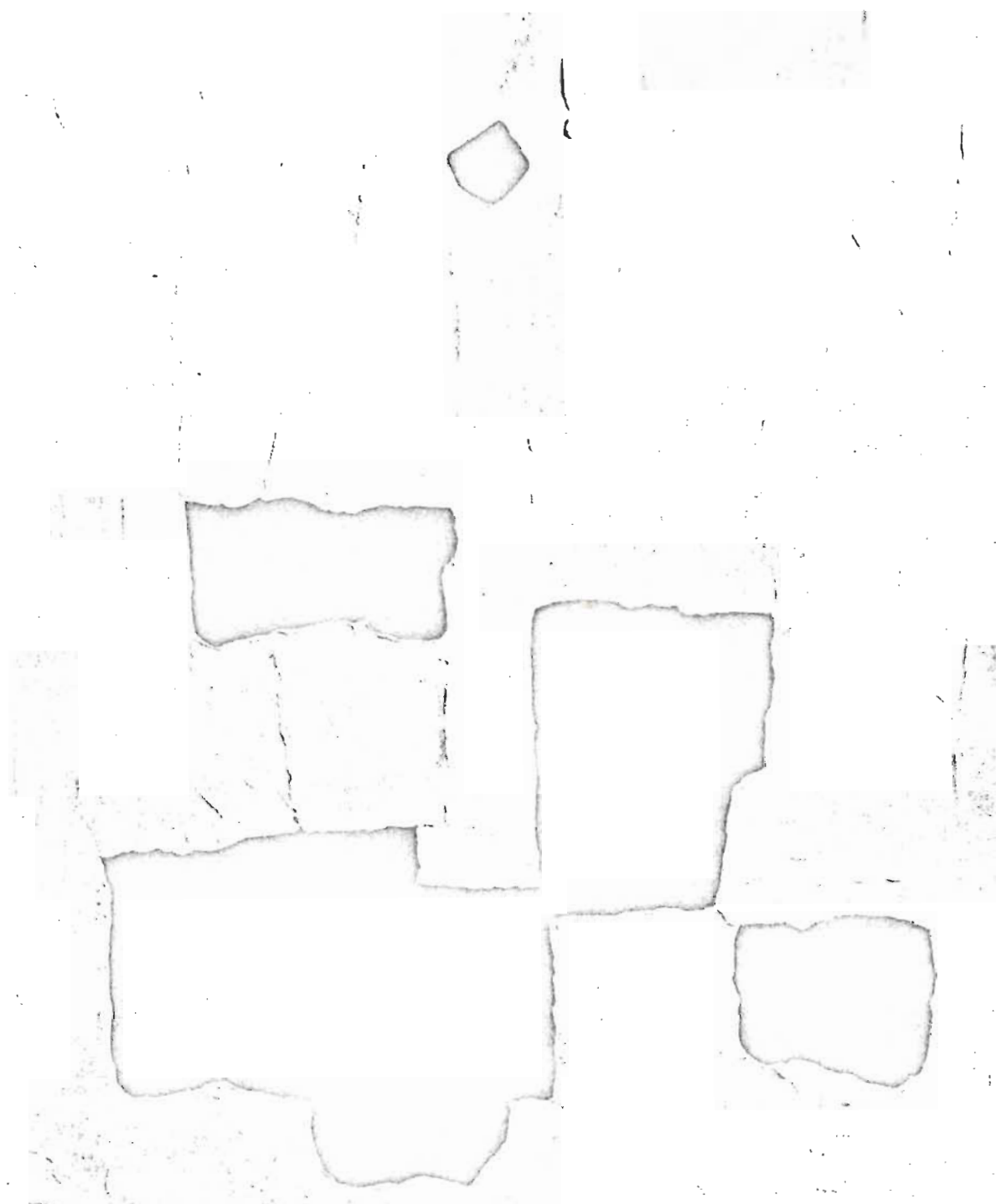
La seule règle alors que je dois formuler pour appuyer ceci, est la règle d'unité: on dit une oeuvre d'art. Ceci peut sembler simpliste mais qu'on se mette à l'oeuvre pour en faire une toile ou une sculpture ou une pièce de théâtre et on verra...

C'est cette unité<sup>2</sup> seule qui pourra me faire accepter comme valable (c'est-à-dire parlante,) une oeuvre qui ne me parlera pas personnellement. Sa structure, son organisation la situe devant moi comme un langage, plus ou moins intéressant pour moi, mais que j'accepte parce que pouvant s'adresser à d'autres. Le manque d'unité, d'autre part, le manque de profondeur, ne peut faire rien d'autre que de jolies choses (c'est déjà beau à ce moment) qui "attrapent" le public, mais d'où jamais il ne sortira quelque chose de beau.

- 
1. De quel droit? Je ne le sais pas. D'aucun droit peut-être.
  2. Elle peut même surgir d'une dispersion, d'un chaos, d'une incomplétude... organisée.

DEUXIEME PARTIE

---



Paul-Émile Borduas. 1905-1960  
L'Etoile Noire. 1957  
Huile sur toile 162 x 130 cm  
Le Musée des Beaux-Arts de Montréal

## CHAPITRE VI

### ART: REJET D'UNE SOCIÉTÉ

J'aimerais maintenant, en deuxième partie, voir un peu la place qu'occupent les arts dans notre société actuelle.

Mais quel est notre art? Est-il différent de l'art passé? Sans même comparer des oeuvres, il est possible de répondre oui; car l'art, c'est la vie, c'est l'homme, c'est l'expression d'une culture, d'une société, d'un individu. Or l'homme que je suis est différent de l'homme qu'était mon grand-père et ses ancêtres, du seul fait de vivre à une autre époque, c'est-à-dire dans un système social différent.

L'homme abstrait n'est ni le grec du Ve siècle avant J.-C. ni le Hollandais du XVIIe siècle, ni l'Américain du XXe siècle; il n'est malheureusement pas. Il existe des hommes qui forment une société, laquelle en retour, selon ce qu'elle est, forme ses individus. Cette croyance en la force de l'empreinte sociale chez les individus nous oblige à conclure à une grande différence entre les arts des différentes époques; car si une oeuvre est universelle, elle est quand même d'une époque bien précise. L'oeuvre d'art exprime et l'individu et l'époque qui (sauf de rares exceptions, et même à ce moment l'exception d'une époque n'est peut-être, par exemple, que la conséquence d'une non acceptation de cet-





HEROIC CAPTIVE. 1514-6  
LOUVRE, PARIS

te époque...) sont, à mon avis, inséparables tout comme l'oeuvre d'art est inséparable d'une époque <sup>1</sup>(d'une date, d'un pays, d'un groupe). Il n'y a qu'à regarder la liberté individuelle qui s'est affichée dans la peinture du XIXe siècle qui était le reflet normal de l'importance qu'a pris "l'individuel" dans la société du XIXe siècle; de même que le passage au non-figuratif peut être interprété comme complémentaire d'une recherche de nouvelles valeurs pour une société nouvelle (la société moderne d'hier); quant à la civilisation de l'énergie dans laquelle nous avons déjà un pied, qui sait quelle expression artistique va-t-elle mettre en relief.

D'autre part (ça devait venir) parler des changements qui se sont produits et vont se produire, implique qu'il y a quelque chose qui change (on emploie d'ailleurs toujours le mot art soit pour parler des oeuvres de Michel-Ange ou de Warhold). Avant donc d'insister sur le changement, j'aimerais dire quelques mots sur ce qui ne change pas en art. Car bien que j'aie l'intention dans cette partie de parler spécialement de l'art du XXe siècle (c'est-à-dire de ce qui le caractérise par rapport à l'art des siècles), je sais que pour les mêmes raisons que l'homme est toujours un homme (pourquoi? ça je ne le sais pas) une oeuvre d'art est toujours une oeuvre d'art et son message, en ce qu'il a d'humain, est un message temporel. L'angoisse de Munch, le démoniaque de Bosch ou les tour-

---

1. Quand je parle d'époque, je dépasse la notion d'époque temporelle pour l'étendre à une notion d'époque totale, c'est-à-dire de situation concrète de l'artiste impliquant un climat, une situation géographique (près de la mer, par exemple), une organisation politique, religieuse etc...

ments de Michel-Ange n'ont pas de frontières de pays, de climat, d'époque.

Pour être parfaitement précis, cependant, je tiens à nuancer l'affirmation que je viens de faire à savoir qu'il n'y a pas en un sens de "frontière de pays, de climat et d'époque" entre certains chefs-d'oeuvres de siècles passés; en un sens, il n'y a pas de frontière, en un (autre) il y en a. Je crois en effet, comme je viens de le dire, que les tourments de Michel-Ange, la foi du Greco, peuvent m'atteindre en tant qu'ils sont tourments d'individus humains, mais, d'autre part, en tant qu'ils sont des individus de telle époque <sup>1</sup> j'hésite à dire qu'il n'y a pas de frontière. Car l'époque, le contexte forme l'individu et c'est cet aspect qui m'empêche de nier complètement toute frontière entre un artiste d'une époque et un spectateur d'une autre époque.

Le canadien -français <sup>2</sup> que je suis, ne pourra jamais, selon moi, adhérer totalemt à l'oeuvre de l'italien Michel-Ange. Il m'est sûrement possible d'être ému par son oeuvre, de la comprendre, mais il me manquera toujours quelque chose pour pouvoir coller complètement (100 pour 100) à son oeuvre. Je l'ai toujours dit, je ne crois possible de communiquer adéquatement, de s'emboîter parfaitement qu'aux oeuvres de son époque <sup>3</sup>.

---

1. Avec tout ce que cela implique.

2. Impliquant froid 1970, grands espaces ou chaleur, soleil, petits états princiers 1500...

3. Naturellement les artistes étant particulièrement réceptifs, sont souvent en avant de la masse ce qui fait qu'ils vivent au même siècle, mais à une époque différente de plusieurs personnes qui ne peuvent naturellement pas, à ce moment, les accepter.

Si donc l'art est le produit, l'image d'une société, qu'est-ce que le nôtre reflète? Quel est-il d'abord et pourquoi est-il ainsi?

## CHAPITRE VII

### ART MONDIAL

"Notre art est mondial, comme la conscience qui l'a fait naître"<sup>1</sup>.

Voilà une des caractéristiques typiquement modernes de l'art: il est sans frontière, comme le sont presque tous les mouvements en politique, en sociologie ou les mouvements économiques. Le XXe siècle a aboli les frontières par la rapidité, le nombre et la facilité des communications. Le monde est comme un grand tambour: ce qui se passe quelque part, en un point du globe, résonne partout à travers la terre. Nous n'en sommes plus aujourd'hui à l'isolement des mouvements à l'intérieur d'un pays; (il y a encore la peinture soviétique qui en est à ce stade mais qui est déclassée, qui ne suit pas du tout le courant). Il reste naturellement un petit quelque chose de particulier à chaque artiste dû à sa nationalité - (la lumière caractéristique du pays n'est pas sans affecter le peintre, ex. nos gris d'hivers canadiens, nos gris de lacs tôt le matin, nos soleils jaunes d'automne; le bleu de la méditerranée et les soleils rouges; c'est bien beau, mais ça ne fait pas partie de nous) - mais l'essentiel du message artistique du XXe siècle est dépaysé.

---

1. Ol, p. 11.

Et ce besoin de dépaysement, d'union mondiale est un besoin que sentent les grands artistes justement parce qu'ils sont artistes, c'est-à-dire plus réceptifs aux mouvements, aux tendances générales dont fait partie cette tendance à abolir les frontières.

Le XXe siècle manifeste en l'universalisation de l'art son besoin d'aller au-delà des pays, de dépasser cette conception un peu primitive pour s'orienter vers du plus universel.

Mais "dans la mesure où il est mondial, il (l'art) laisse aux individus toute leurs chances" <sup>1</sup>.

Nous connaissons tous les opinions de Theillard de Chardin à ce sujet... Eh bien, je crois sincèrement (la masse s'en rendra compte plus tard) <sup>2</sup> que l'évolution normale des choses se fera justement dans le sens d'un dépassement des cadres nationaux, vers une union (et une différenciation) des individus.

Gabriel Marcel disait, dans le même sens, que la pauvreté consiste à classer les gens. Or partout les artistes, ainsi que tous les gens sensibles et réceptifs, sentent ce besoin du personnel qui nous caractérise (par opposition à l'impersonnel qui se fait de plus en plus envahissant), besoin qui va de pair avec un besoin d'union de toutes ces personnes.

---

1. Ol, p. 11.

2. Ceci n'est pas péjoratif, mais dans l'ordre des choses: on ne pense pas à l'universalisation quand on met 15 heures par jour à calculer pour vivre.



Vincent Van Gogh. 1853-1890  
Portrait du Docteur Gachet. 1890  
Huile sur toile. 66 x 57 cm  
Mme Siegfried Kramarsky, New-York

Si un jour on a pu parler d'union entre les pays, de coalition, aujourd'hui, demain, on parlera d'union entre les individus "without any consideration of religion, race or colour", comme dit Cousin Brucy <sup>1</sup>.

Ceci fait que Vasarelli, qui est italien, ne l'est pas plus, et l'est autant que Claude Girard, peintre montréalais. Il y a naturellement (ce qui fait partie de l'individualisation, de la personnalisation), comme je l'ai mentionné plus haut, le fait qu'être montréalais est un aspect de sa personnalité et pourra, selon l'importance de cette caractéristique pour lui, transparaître dans sa peinture. Mais il sent aussi en Italien, en Américain et en Polonais parce qu'il vit à une époque sans frontière où tout s'interpénètre, s'influence, (occident-orient, par exemple: mariage auquel les hippies ont grandement participé) à une époque où l'on voyage, où les journaux, la télévision nous dépayse et nous mondialise continuellement de plus en plus chaque jour.

Il est naturel cependant que la masse des gens qui est plus longue à assimiler les étapes évolutives ne puisse accepter l'art résultant de ces tendances nouvelles, parce qu'elle (la masse) en est encore probablement à la découverte de l'individualité que l'artiste du XIXe siècle vivait en se détachant de l'académisme, des écoles et en se projetant désormais davantage dans son oeuvre.

---

1. Disc-Jockey à W.A.B.C., poste radiophonique de New-York.

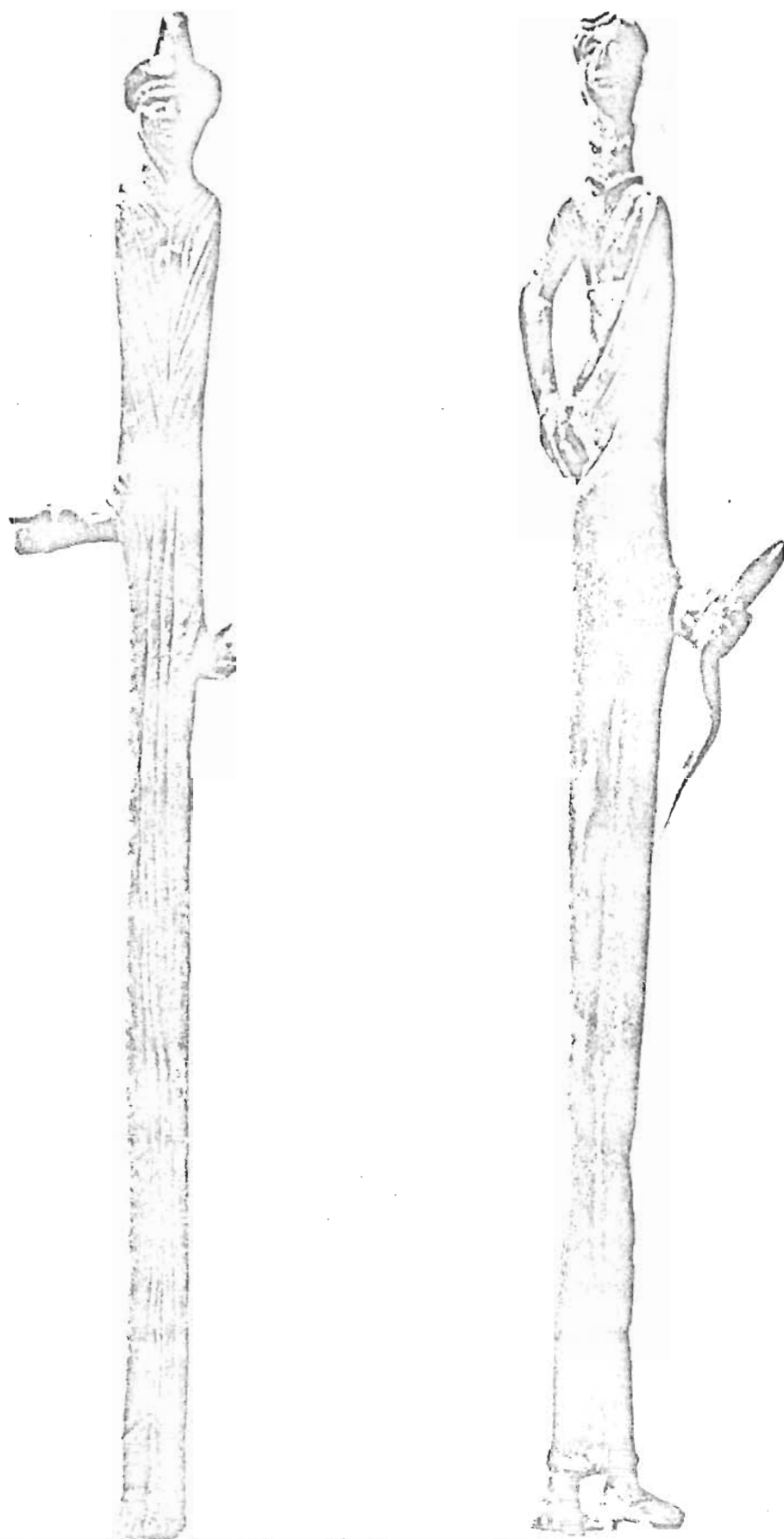




Meindert Hobbema. 1638-1709.  
Les deux moulins à eau. Vers 1688.  
Huile sur toile. 90 x 128 cm.  
Le Gouvernement du Canada.



Edouard Manet  
Le chanteur Faure dans le rôle de Hamlet. 1877.  
Huile sur toile 193 x 131 cm. Museum Folkwang, Essen



Etrusque. Vers le II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.  
Personnage masculin et personnage féminin. Bronze. Haut. 34 et 28.7 cm  
Museo Nazionale de Villa

Et cette découverte il faut la faire avant de la pousser plus profondément vers celle de l'humanité de l'homme, vers celle de l'amour universel des individus, vers celle de la tombée des frontières.

Comme il fallait avant celle de l'individualité avoir fait l'expérience de la rigueur académique, le spectateur vibrera donc, selon le stage d'expérience, de découverte où il se situe à un Corot (1696-1875), un Manet (1832-1883), un Van Gogh (1853-1890) ou peut-être même ne dépassera-t-il pas les Poussin (1594-1665) et les Hobbema (1638-1709).

Je ne veux cependant pas que l'on interprète mes paroles comme du mépris car ces auteurs nommés plus hauts sont tous de grands peintres; ils ont dit quelque chose qui a été dépassé mais cela n'enlève rien à ce qu'ils ont dit. Bien que je me considère "vingtièmesièclalisé" (ce qui n'est ni un défaut, ni une qualité mais un fait) je suis énormément touché par Van Gogh, par un vase grec ou des statues étrusques (11e siècle av. J.-C.) qui ressemblent d'ailleurs à des statues de Giacometti. Mais je le répète, seul un Vasarelli ou davantage un Claude Girard (parce que montréalais) peut me parler très intimement de ce que je vis tous les jours, à savoir de l'écroulement des frontières entre les peuples, de l'écoeurement de la matière, d'une liberté, d'une ouverture totale, d'un retour à la pureté, mais plus celle des fêtes champêtres désormais impossibles, d'un nouveau retour à une nouvelle pureté <sup>1</sup>.

---

1. Chromatisme pur chez Vasarelli.

## CHAPITRE VIII

### ART METAPHYSIQUE

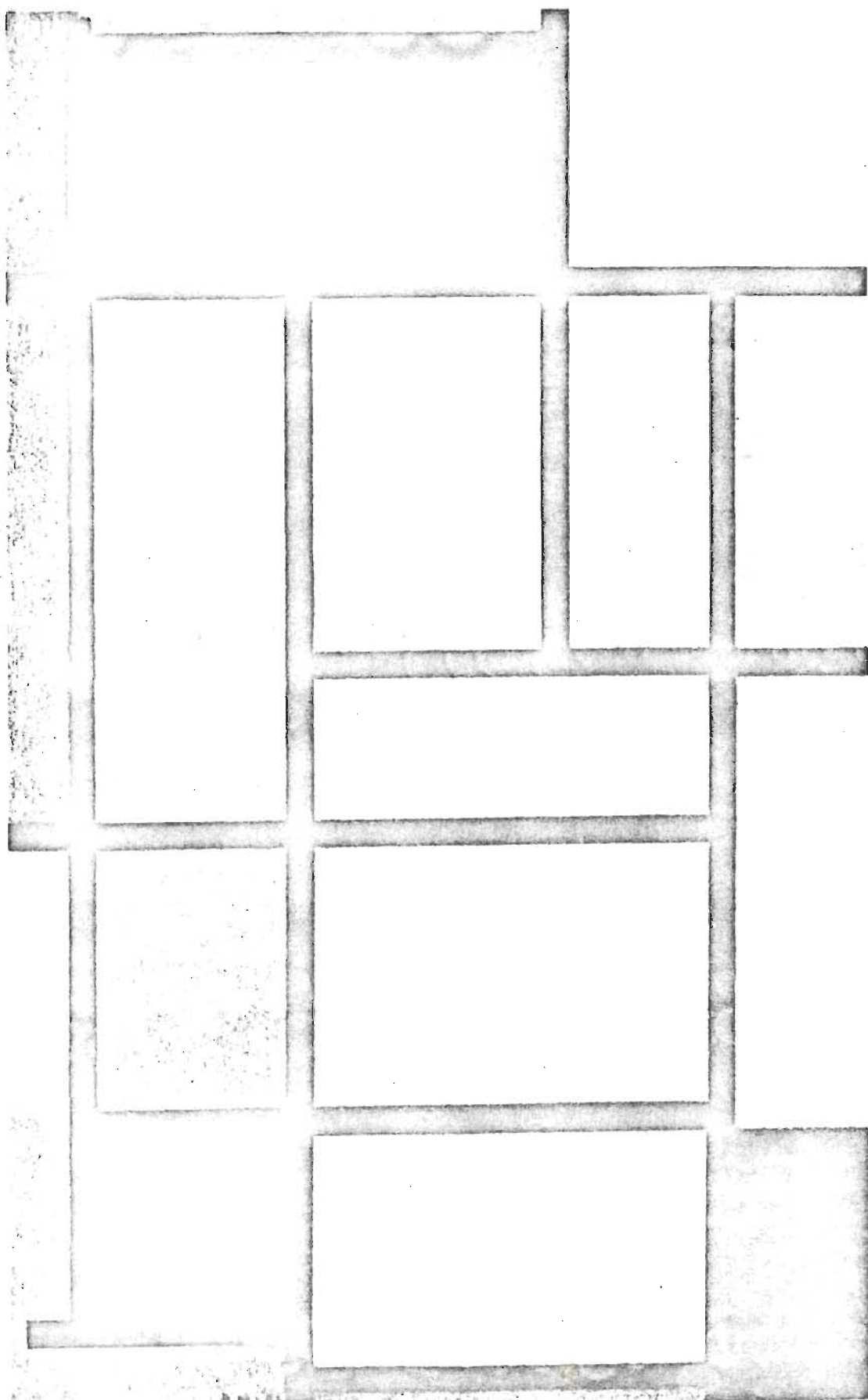
Notre art est aussi "métaphysique"<sup>1</sup>, en ce sens que dans l'art moderne c'est l'intérieur qui compte et qui l'emporte sur la forme. Quelle que soit la forme que l'oeuvre d'art prenne, on l'acceptera en autant qu'elle est porteuse de message; c'est pourquoi il existe présentement en art cette ouverture du côté formel: tous les moyens sont valables en autant qu'ils sont capables d'exprimer quelque sentiment, quelque impression, d'exprimer l'inexprimable quoi!... sièges de toilettes, boîtes d'oxydol (Warhold), moulages de plâtres (Sagal), faux gazon vert (Sagal); on a même vu un artiste couvrir de terre l'espace du plancher qui lui était alloué pour l'exposition...

Je ne veux pas discuter ici de la valeur<sup>2</sup> technique de ces exemples particuliers; je veux ainsi noter la prédominance de l'intérieur dans l'art moderne. Il n'est plus comme ce fut le cas durant des siècles, soumis à l'esclavage de la forme qui finit toujours (parce qu'elle classe, appauvrit, empêche les nouvelles recherches, donc les nouvelles trouvailles) par tuer l'intérieur,

---

1. 01, p.12.

2. Ceci nous ramène à notre problème inintéressant, problème de fixation des critères de l'art.



Piet Mondrian. 1872-1944  
Composition bleue, jaune et rouge. 1921  
Huile sur toile 80 x 50 cm. Gemeentemuseum, La Haye, Les Pays-Bas.

par rendre l'art superficiel. C'est au vingtième siècle le contraire qui se produit, on valorise l'intérieur acceptant du même coup toute forme d'incarnation de cet intérieur. Certains diront "c'est la foire"! "C'est la négation de l'art"... C'est cela! et bravo! Vive la foire! Vive le nouvel art!

Avant de continuer, il serait préférable de préciser qu'à côté des oeuvres dont la forme est secondaire (Picasso), il se développe aussi des courants où la forme est travaillée à l'état pur (Vasarelli, Mondrian et tout l'art optique <sup>1</sup>).

Mais ce courant est aussi métaphysique, bien qu'il ne semble que formel; c'est justement à cause de sa pureté, de son abstraction, de sa simplicité qu'il est tout en n'étant que forme, plus que formel.

Cet accent, que je n'envisage que du point de vue plastique, se fait aussi sentir dans tous les arts comme le théâtre, (- Ionesco Tremblay -), la musique (Xenakis), la danse (Béjard)... Je laisse cependant le soin à d'autres de faire la transposition et de montrer que, dans un tour medium artistique, la tendance est métaphysique...

Cette insistance sur l'intérieur au mépris (relatif) de la forme, est l'expression de l'envers d'une société justement trop formelle où tout ce qui nous entoure est trop organisé, trop

---

1. L'art optique encadre plus que les oeuvres à illusion d'optique.

utile, trop rationnel. Notre civilisation a tué les monstres, le sacré, le mystère, le démoniaque, le flou; elle a, en un mot, tout fait pour éliminer l'informel, ce contre quoi l'art se révolte parce que l'informel est autant humain (plus peut-être) que le formel. Cet art intérieur est donc essentiel à l'homme moderne parce qu'il l'"aide à rester homme dans une société séparée de la nature, desséchée par la raison et les techniques"<sup>1</sup>. Jean Onismus insiste beaucoup sur l'importance pour la santé mentale de notre société d'un art informel, métaphysique, parce que celui-ci "nous met, en art, en présence d'une matière sans idée, d'une réalité pure"<sup>2</sup>.

J'ai noté deux citations de Jean Onismus qui exprime ce besoin, plus flagrant chez l'homme moderne parce que plus bafoué, de primitif, de global, d'enfantin et de sacré, que l'art du XXe siècle tente de rejoindre afin justement de rejoindre l'homme que la société moderne éloigne de lui-même.

"Parce que porteur de mystère (l'art) laisse à l'esprit toute liberté pour jouer et se donner de l'air. C'est là qu'il se recrée" (01, p. 37).

"Avec l'informel, la communication est possible, la participation totale" (01, p. 32).

---

1. 01, p. 13.

2. 01, p. 32.



"L'art informel approfondit notre attention au monde et solennise nos rapports avec le concret. Il nous apprend à participer à tout ce qui nous environne en nous proposant un mode d'être qui nous est devenu inhabituel: la contemplation" (01, p.75).

## CHAPITRE IX

### ART SCANDALEUX

Un autre épithète à accoler à l'art du XXe siècle, est celui de "scandaleux". Nombreuses sont les personnes qui vont justement crier "au scandale" si elles viennent à pénétrer dans un musée et à trouver parmi les objets exposés, un urinoir.

Le scandale n'est pas, à mon avis, de trouver dans un musée un urinoir, mais d'être obligé de le mettre dans un musée pour lui redonner, ainsi que tous les objets que nous tuons, leur profondeur. Le scandale est que nous ayons besoin de quelque artiste pour redonner une âme au monde. En plaçant cet objet dans le musée, l'artiste lui redonne une nouvelle vie, une vie plus intense, plus importante qu'il ne devrait en avoir, mais il le fait par réaction à son anéantissement journalier. L'artiste veut nous faire prendre conscience, en nous bousculant, que nous ne vivons pas en accord avec les objets qui nous entourent, avec le monde, les autres, pas plus qu'avec nous-même.

C'est parfois le seul moyen (le scandale) de dépayser l'homme, de l'arracher à sa vie utilitaire, organisée, rationalisée, pour lui faire retrouver l'âme des choses, le plonger dans du plus humain, au delà du formel.

L'artiste moderne devient un témoin objectif de la société; il la dénonce dans ce qu'elle a de déficient. Son rôle se socialise de plus en plus, mais d'une façon de plus en plus humaine, c'est-à-dire que l'artiste ne se veut plus un individu isolé qui ne fait que des belles choses, ou ne fait que s'exprimer: il prend maintenant conscience <sup>1</sup> de sa situation en tant que membre d'une société, d'un monde, et dénonce les maladies, les tares, les ridicules de cette société. Il est, parce que plus réceptif, plus perspicace (pas nécessairement intellectuellement), comme l'élément plaignant, avertisseur du tout qu'est son monde.

Conséquemment, l'oeuvre d'art moderne s'efface devant l'homme. J'ai en effet comme l'impression (pour montrer le passage d'éclairage de l'oeuvre à l'homme, c'est-à-dire au spectateur) qu'on aurait été prêt au XVIII<sup>e</sup> siècle à sacrifier un

si cela avait été nécessaire - par je ne sais quel arrangement - à la conservation d'un Gainsborough alors que de nos jours les artistes peignent <sup>2</sup> pour rendre plus humain les établissements où ont à vivre les gens. Vasarelli considère ses oeuvres comme des stencils (non comme des pièces uniques) qu'il aimerait que les architectes utilisent en les incorporant à leurs constructions.

---

1. Ceci se vérifie chez beaucoup de poètes (au Québec même), de sculpteurs, hommes de théâtre etc.

2. Ou font du théâtre, de la poésie etc.

Un autre exemple de cette prédominance dans l'art moderne de l'homme (c'est-à-dire du spectateur) sur l'oeuvre, se trouve à la station Peel du métro de Montréal: ce sont les rondelles de céramique de Mousseau qui sont placées là, quitte à se détériorer, pour l'humanisation de la société.

J'en profite ici pour noter qu'il ne faut pas mêler "art" et "deseing" lequel n'a comme but que l'esthétique et non la beauté. Et justement, parce que le "deseing" demeure trop rationnel, il agrmente mais ne parle pas beaucoup. Il est d'ailleurs un produit de cette société moderne que l'art critique (de l'intérieur ou de l'extérieur). Son danger est de devenir très froid, très inhumain.

Si l'avenir est au "deseing" (ce que je crois fermement), l'art <sup>1</sup> n'est pas pour autant en péril parce que lui seul, de par sa totale liberté, peut tout dire, peut être complètement humain; or l'homme aura toujours besoin, d'un besoin inversement proportionnel à la déshumanisation de la société, de se retremper dans l'informel, dans l'humain, dans le mystère, le sacré...

"Les artistes témoignent contre une civilisation qui est en voie de déshumaniser" <sup>2</sup>. Ils dénoncent "ce qu'il y a de destructeur dans l'"ordre" où nous vivons" <sup>3</sup>. L'art décoratif, lui,

---

1. C'est-à-dire le beau, ce qui parle!...

2. Ol, p. 28.

3. Ol, p. 28.

n'est "qu'une fête de la logique"<sup>1</sup>.

Le grand public s'objecte cependant assez facilement au message ou de la forme du message (c'est la même chose) et qualifie l'artiste afin de neutraliser son potentiel avertisseur, de fumiste; "on se moque de nous" s'écrie-t-on un peu partout. (Remarquez qu'on peut crier "au génie"! avec la même incompréhension, avec la même bêtise). Mais le simple fait de se choquer de certaines initiatives d'artistes est déjà la preuve que le message, message que l'on n'aime pas, qu'on refuse, par un refus agressif de l'oeuvre, a touché, à atteint la cible, a parlé. L'oeuvre scandaleuse se veut telle pour détruire un ordre que certaines gens représentent... Ces personnes donc à qui s'oppose une oeuvre qu'elles dénoncent, ne peuvent pas faire autre chose que de crier au scandale! et de traiter l'artiste de fumiste...

Il peut et il existe de fait des fumistes... mais s'ils n'ont rien à dire, ne nous en occupons même pas. Ceci est très déroutant cependant pour ceux qui crient au génie devant une oeuvre qu'ils ne captent pas... Seul le hasard fait qu'ils achèteront (parce que souvent ils - "elles" encore plus souvent - ont l'argent pour acheter) des oeuvres dites valables par une certaine catégorie de connaisseurs.

L'autre objection que l'on fait à l'art scandaleux, c'est qu'il n'est que la tentative d'inadaptés sociaux qui veu-

---

1. 01, p. 47.



Gaspar David Friedrich. 1774-1840.  
Un homme et une femme qui contemplent la lune, vers 1818-1825.  
Huile sur toile 34 x 44 cm.



Edvard Munch. 1863-1944  
Soirée de printemps dans la rue  
Karl Johan à Oslo. 1892  
Huile sur toile. 84.5 x 121 cm

Ent ainsi compenser leur échec social. Mais est-ce que l'inadaptation sociale est un échec? Je crois au contraire que les gens qui s'adaptent trop vite sont des vaincus. Le seul Echec, comme dit Lacroix, est l'inadéquation de soi à soi. Même si l'art est la tentative d'un déséquilibré pour se reprendre en main, quelle relation cela a-t-il avec l'oeuvre, avec sa valeur artistique? L'oeuvre d'art est une organisation et même si elle est le résultat d'un déséquilibre, elle est "organisation" de déséquilibre, c'est-à-dire pour moi . L'équilibre n'a jamais signifié autre chose pour moi que la mort; c'est la dernière chose que tout homme devrait chercher à atteindre: se prendre en main, accepter le "moi" que je suis, tenter de vivre avec: voilà ce que peuvent essayer de faire certains artistes par leur art.

Je ne vois alors pas pourquoi dévaloriser leur oeuvre et les traiter de déséquilibrés, d'inadaptés, avec un sous-entendu de "folie" ou de "maladie".

Inadaptés, ils le sont, déséquilibrés aussi; mais nous le sommes tous car l'échec de la non-adéquation de soi à soi est l'échec avec lequel nous avons tous à vivre.

L'art est justement pour l'artiste un des moyens de ne pas se perdre, de se retrouver, de se récupérer, de vaincre momentanément l'échec de l'inadéquation. C'est, comme le dirait Nietzsche, le contraire d'une activité gratuite, au sens où l'artiste pourrait ne pas créer. C'est au contraire sa façon de vivre, d'organiser son déséquilibre fondamental.





Paul Cézanne. 1839-1906  
La Montagne Sainte-Victoire. Vers 1900  
Huile sur toile. 88 x 100 cm  
Musée de l'Ermitage, Leningrad

"Le moi profond ne devient accessible qu'indirectement lorsqu'il se projette sur les choses et les imprègne de ses rêves et de ses hantises" <sup>1</sup>.

L'art est la plus désaliénante des créations parce qu'elle "rend à l'homme l'usage de son être tout entier, de sa sensibilité, de son imagination et non seulement de son intellect" <sup>2</sup>.

Et je répondrais comme Nietzsche à la question que je me demandais plus haut: Pourquoi tous les hommes n'ont-ils pas besoin de créer des oeuvres d'art?

L'art est un moyen (un stimulant dit Nietzsche) de se créer, mais il en existe d'autres et ceci explique que tous les hommes ne soient pas artistes. Nietzsche disait que certains sentant plus profondément que d'autres cette lourdeur attachée à l'existence, ont besoin de stimulants plus puissants (l'art) pour leur permettre de se dépasser (overcome).

L'art serait comme un moyen très puissant d'organiser son être et que tous, parce que pas aussi fougueux, n'ont pas besoin de ce moyen qu'est l'art. L'art n'est donc pas une évasion de la réalité, de la vie car il est, tant pour le spectateur que pour le créateur (à différents niveaux, un moyen de "vivre sérieusement" <sup>3</sup>. "... il préserve en nous ce qui reste d'humain" <sup>4</sup>.

---

1. Ol, 17.

2. Ol, p. 27.

3. Ol, p. 33.

4. Ol, p. 33.

## CONCLUSION

"Tout art digne de ce nom à quelque époque qu'il appartienne, a pour fonction essentielle (...) de dévoiler la réalité authentique masquée par les apparences" <sup>1</sup>.

L'art <sup>2</sup> n'existe pas "gratuitement" afin de plaire: il est là pour réveiller les consciences. Et il le fait d'une façon agressive, souvent même pathologique; l'art actuel est en effet le symptôme d'une société où l'on a perdu le sens du mythe, du sacré, sans lequel l'homme est comme mutilé. Or ce sacré, ce côté primitif, global, participateur de l'homme, c'est ce que l'artiste tente de retrouver lui-même et de faire retrouver au spectateur en abandonnant "l'extérieur", "le solide", "l'intelligible" pour le plonger dans les ténèbres des abîmes de l'Etre intérieur. L'art cherche à sortir de la vie plate dans laquelle plus ou moins volontairement l'homme se retrouve enfermé. L'artiste veut par son oeuvre fuir ce monde d'objets pour celui de l'imaginaire, du fantastique afin d'exister en toute licence, sans loi, afin de se retrouver lui-même. L'homme moderne s'est

---

1. Ol, p. 121.

2. L'art du XXe siècle

perdu dans l'utile, dans le rationnel, dans l'objet. Il ne se sauvera que par l'art plus vrai, plus réel et surtout plus humain que la plate réalité de tous les jours qui nous empêche d'être.

Certains artistes s'acharnent à se retrouver, à aider les autres à se retrouver... D'autres, ne peuvent plus que se révolter, qu'afficher leur écoeurement en nous faisant sentir lourdement combien loin de l'humain la marée de la civilisation moderne nous a entraînés. Ces artistes ont les mêmes buts que les autres: "se faire voyant", mais ils le font par la révolte, par le scandale. Plutôt que de nous faire sentir la toute humaine de la gratuité par une fantaisie de forme et de couleur à la Paul Klee, ils diront l'envahissement de la matière empilant des boîtes d'oxydol, comme l'a fait Andy Warhold, il y a quelques années, ou en dessinant avec une perfection de dessin industriel sur deux panneaux mobiles deux automobiles qui tentent de s'emboîter l'une dans l'autre (two parked cars. Rosenquist).

L'artiste moderne se fait donc agressif parce que "faute de pouvoir illuminer les choses sous son regard, (il) les brise, les piétine et par ce geste même exprime son espoir déçu"<sup>1</sup>.

Cette tendance agressive se retrouve aussi beaucoup dans le théâtre d'Ionesco, par exemple, ou de Becket. On y retrouve

---

1. Ol, p. 126.

là aussi l'autre aspect (l'aspect optimiste) du même désir fondamental de pureté dans les nus du "living theatre" américain.

Mais on sent même sous ces apparences d'optimisme un désespoir ou une crainte de l'impossibilité d'un changement.

L'art actuel est pathologique, dit Onimus "parce qu'il est issu d'une situation morbide et presque intolérable"<sup>1</sup>. Il est l'expression d'un déchirement profond à l'intérieur de nous et de la tentative de recouvrer cette union fondamentale, cet accord originaire de l'homme primitif, expression traduisant directement ce désir d'union ou indirectement, en ridiculisant la situation présente de désarticulation, de brisure de l'homme avec les objets, avec la nature, avec lui-même.

L'art ne va plus de pair avec la société (ce serait un art sain) comme l'était par exemple l'art grec d'avant la décadence; notre art, pareil à tout art de toute civilisation troublée va à contre courant afin de balancer, afin de compenser, de faire survivre à sa maladie, la société en danger.

L'art actuel tire sur la main que lui tend la société en train de se noyer. Il n'a pas de temps pour s'étudier, pour se regarder évoluer, pour former école<sup>2</sup>, (comme il pourrait peut-être le faire si, plutôt que de tenter de sauver la société, il

---

1. Ol, p. 209.

2. L'art, ou plutôt notre art est transitoire.

marchait avec elle main dans la main...) il n'a présentement qu'une seule préoccupation: sauver la société, sauver l'humain à l'intérieur de la société.